

Neapel

Wilhelm Rolfs

Rolfs

3-MG-1

Berühmte Kunststätten

Nr. 29

Neapel

In drei Teilen

I. Die alte Kunst.

Neapel

Von

Wilhelm Rolfs

I.

Die alte Kunst

Mit 140 Abbildungen

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1905

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Meiner Frau

zugeeignet

Vorwort.

Wer die Schwierigkeiten kennt, von denen die Kunstforschung in und über Neapel umgeben ist, wird dieser Arbeit eine nachsichtige Beurteilung gönnen. Die befriedigende Behandlung des sehr weitschichtigen Stoffes wird erst möglich sein, wenn eine große Anzahl strittiger Fragen durch wissenschaftliche Einzelforschung erledigt ist. Sollte diese Schrift hierzu anregen, so hätte sie ihren Zweck erreicht, und es kann dann auch für den Kunstfreund, der nur genießen will, etwas besseres entstehen, als dieser Versuch, durch trockene Aufzählung von beglaubigten Tatsachen einen Begriff von Neapel als Kunststätte zu geben.

Am Eingang stehe der Dank für die liebenswürdige Hilfe, die mir von meinen Neapeler Freunden in so reichem Maße zuteil geworden ist!

Der Verfasser.

Inhalt.

Einleitung.

In dem glänzenden Kunsthimmel Italiens leuchtet Neapel nicht als ein Stern erster Größe. Es hat sich vielmehr die Meinung festgesetzt, daß hier die Natur alles sei, die Kunst aber höchstens in den Sammlungen des Nazionalmuseums Berücksichtigung verdiene. Und nur zu gern gibt sich der Reisende, dessen Kopf mit den überwältigenden Erinnerungen an Venedig, Florenz, Rom und die mannigfaltigen Wunder der kleineren lombardischen, umbrischen, toskanischen Städte angefüllt ist, diesem bequemen Glaubenssatze hin: er widmet sich rückhaltslos der unvergleichlichen Natur, die ihn hier mit unsagbar schmeichelnden Armen umfängt. „Man sage, erzähle, male, was man will: hier ist mehr als alles!" Und so hoch stellt Göthe die Lage Neapels über die Roms, daß er meint: man mag sich hier gar nicht an Rom zurückerinnern: gegen die hiesige freie Lage kommt einem die Hauptstadt der Welt im Tibergrunde wie ein altes übelplaziertes Kloster vor. Daher, wenn man in Rom gern studieren mag, so will man hier nur leben.

In der Tat: man studiert nicht gern in Neapel, und dem fleißigsten Forscher, der je seinen Boden betrat, inspiriert der Ort Nachlässigkeit und gemächlich Leben. Und das ist wohl auch der Grund, weshalb sich über seine Kunstschätze wie auch über die künstlerische Tätigkeit Neapels jenes unrichtige Bild seiner Unmonumentalität festgesetzt hat, das nun von der Beobachtung des flüchtigsten Turisten bestätigt mit dogmatischer Zähigkeit weiterlebt. Beweist doch selbst der geschätzte Gregorovius, daß man hier gar nicht betrachten könne, da sich die Sinne in einem beständigen Verteidigungskriege befänden, daß Lage und Aussicht hier dem Menschen genug seien, und es scheine, als habe er in Bewunderung solcher Herrlichkeiten seine Hände in den Schoß gelegt und es aufgegeben, mit der Natur in erhabenen Werken zu wetteifern. Nichts strebt nach ihm in diesem Häusermeer auf; endlos dehnen sich die glatten Dächer. Diese architektonische Unterschiedslosigkeit, ja völlige Unbedeutendheit Neapels erscheint ihm höchst wesentlich für seinen Begriff: sie spiegele so vollständig auch die Geschichte des Landes ab, den Unbestand und Wechsel flüchtiger Herrschaft, das Unorganische, die Bestimmungslosigkeit des Volksgeistes für irgend eine kulturgeschichtliche Aufgabe, Passivität und Genuß, das Gegenwärtige, höchste Lebensfähigkeit der Sinne und allgemeine heitere Lebensentfaltung. Die

Geschichte habe hier keine Form gewonnen; deshalb sei auch die Stadt formlos und unmonumental im höchsten Grade. Es sei für Neapel karakteristisch, daß seine vorzüglichste Kulturleistung der Musik angehöre.

Dies glänzende Beispiel eines an der Oberfläche bleibenden Urteils mag für unzählige der gleichen Art stehen; es überrascht durch die Richtigkeit mancher Beobachtungen und ist doch im wesentlichen falsch und widerspruchsvoll. Die glänzende Natur und eine heiter genießende Bevölkerung tritt dem Kunstfreunde durch ganz Italien im Norden wie im Süden entgegen, und doch haben dort überall die Geschichte und die Kunst „Form gewonnen". Nur Neapel sollte eine Ausnahme bilden? Es wäre eine mehr als seltsame Sonderbarkeit, wenn die reichste und glänzendste Natur hier die Veranlassung gewesen wäre, die menschliche Tätigkeit in der Kunst lahmzulegen!

Neapel ist denn auch und zwar in geradem Gegensatz zu Gregorovius' Meinung, der es im innersten Wesen unpolitisch, untragisch und jener männlichen Leidenschaft bar nennt, ohne welche das geschichtliche Tun nicht denkbar sei, eine wahrhaft tragische Stadt: was seine unvergleichliche Schönheit ausmacht, ist ihm stets zum Verhängnis geworden; nirgends auf der Welt liegen Schrecken und Schönheit so nahe bei einander wie hier, und keinem politischen Gemeinwesen haben beide so tief ihre Züge eingegraben wie dieser unglücklichen Stadt.

Was man als Neapels Unmonumentalität bezeichnet, hat in Wahrheit die vulkanische Natur seines Bodens vorgeschrieben. Gewaltige Dome, ragende Türme und weite Kirchen bezeichnen freilich nicht die wechselnden Linien seiner zahllosen Straßenzüge. Sie würden eben für diese Natur einen Widersinn geben, den ein gesundes künstlerisches Empfinden als unnatürlich von sich weisen würde. Deshalb verlangt das künstlerische Urteil über Neapel einen anderen Maßstab als den für lombardische, toskanische oder umbrische Städte, und gewährt man ihm diesen, so wird man auch hier die Uebereinstimmung zwischen den Forderungen der Natur mit dem Können der Menschenhand finden, wie sie jedem künstlerischen Genusse zugrunde liegt. Freilich wird man hierzu, eben weil die Natur hier in ihrer tragischen Doppelgestalt zugleich als die furchtbarste Zerstörerin wie die herrlichste Erzeugerin auftritt, seine Einbildungskraft mehr als anderswo zu Hilfe nehmen müssen, um dem geistigen Auge die künstlerischen Bilder zurückzubringen, die hier ebenso oft von Menschenhand geschaffen wie von der Natur wieder vernichtet wurden. War Pompeji ein bescheidenes hellenistisches Städtchen: was muß die von Griechen erbaute, mit griechischem Wesen durchtränkte Großstadt Neapel mit ihren Tempeln, Teatern und Markthallen einst gewesen sein? Welchen Anblick müssen die mit den üppigsten Römerbauten übersäten flegräischen Gefilde, welchen die reichste Hafenstadt des Altertums, Pozzuoli, welchen die unerhörtesten Luxusstätten um die Bäder von Bajä dargeboten haben!

Alles das hat eine furchtbare Natur vernichtet; sie ist es, die dem Lande ihre unerbittlichen Gesetze vorgeschrieben hat. Aber so oft auch die im Erdinnern wütenden Mächte verheerend in das Werk von Menschenhand eingegriffen haben, immer wieder ist ein glänzendes durchaus monumentales Bild neu entstanden. Man

werfe nur einen Blick auf das Bild, das die Stadt z. B. gegen Ende der 1400 darbietet (Band II); schwerlich wird man darin bedeutungslose Unmonumentalität finden. Und sind nicht auch heute noch die Werke, welche die Höhen von St. Elmo krönen, die schwarzen gischtbeschäumten Mauern der Eierburg, die trotzigen Formen des Anjoinenschlosses von einer Großartigkeit der Linien, die auf der Welt ihresgleichen sucht?

Zwei Gewalten also, die höchste Gunst von Boden und Klima einerseits, die mit verheerender Furchtbarkeit auf die ahnungslose Menschheit hereinbrechende vulkanische Gewalt andrerseits bestimmen die Eigenart der Landschaft Neapels: in ähnlich erschütterndem Verlaufe vollzieht sich auch das politische Schicksal dieser Stadt, das ein fortwährender Wechsel glänzender Friedenszeiten mit blutigen politischen Umwälzungen bildet; den gleichen Zwiespalt bildet die Natur hier aus in der Eigenart seiner Menschen: in ihrem Innern liegen die erhabensten neben den niedersten Trieben, der glühendste Haß neben der leidenschaftlichsten Liebe, der himmelanstrebende Flug zum Höchsten neben der Freude am Gemeinen, die blitzschnelle Auffassung neben der armseligsten Blödheit des Aberglaubens; hier ist, wie Göthe einmal bemerkt, der Mensch zwischen Gott und Satan eingeklemmt. Tragisch ist die Natur, tragisch die Geschichte Neapels; und diese Tragik muß ihr Spiegelbild in der künstlerischen Tätigkeit finden, die hier im Laufe der Zeit Platz finden konnte. Was das Altertum an dieser Stelle geschaffen haben mag, können wir nur mehr ahnen, denn es ist bis auf winzige Spuren vernichtet; sicherlich war es glänzender als irgend eine Herrlichkeit Großgriechenlands und Siziliens! Aber so reich auch in der Folgezeit der künstlerische Zufluß von allen Seiten gewesen ist, zu einem Ausreifen ist die Kunst Neapels auch nicht ein einziges Mal gekommen. Das griechische Altertum zerstörte die rauhe Hand des erobernden Römers. Als dann nach jahrhundertelanger Ruhe aller bedeutenderen künstlerischen Tätigkeit das republikanische Mittelalter die Städte um den Salerner und Neapolitanischen Meerbusen zu einer glänzenden Blüte heranreifen sah und langsam ein neues künstlerisches Leben sich zu entfalten schien, da sank die politische Selbständigkeit Neapels jäh von neuem unter die Hand des Eroberers, der Normannen. Sie haben ihr Wesen dem Süden Italiens deutlich aufgeprägt, aber in Neapel ist jede Spur auch davon verschwunden. Es folgt die gewaltige Zeit Friedrichs II., des Hohenstaufen, die, hätte sie frei ihre reichen Keime entwickeln können, vielleicht mehr als anderthalb Jahrhunderte früher eine Auflebung der Antike und zwar hier auf altem griechischen Boden herbeigeführt hätte. Aber wieder legt sich schicksalsschwer der Anjoinen düsterer Erorberergeist auf diese üppige Blüte, wie die Asche des Vesuv sich einst auf Pompeji und Herkulaneum gelegt hatte. Mit der freien Entfaltung einer apulisch-griechischen Auflebung ist es für immer vorbei: die gekünstelte Gotik der Anjoinen vernichtet sie bis in die Wurzeln, wie ihr untilgbarer Haß die Spuren des Hohenstaufenwerkes zerstörte, wo immer sie sich zeigten. Aber in furchtbarer Selbstzerfleischung und im Kampfe mit neuen Fremdherren geht auch ihre Herrschaft zu Grabe; befleckt mit dem Blute Konradins schwankt das Geschlecht der Anjoinen wie eine Lady Macbeth durch die Geschichte, und ihre Kunsttätigkeit im Dienste der Kirche, so reich und großartig sie namentlich

unter Karl II. und Robert dem Weisen entfaltet war, bleibt ein fremdes Gewächs, das im Boden Neapels keine Wurzeln schlägt.

Es folgen die Aragonesen: unvermittelt wie die Gotik zieht nun vom Norden die Auflebung herein. Auch sie ist eine fremde, von keiner verständnisvollen Hand zur selbständigen Entwicklung gepflegte Pflanze. Erst die Hochauflebung findet einige heimische Vertreter von nicht großer Bedeutung. Und als dann mit dem Uebergange der Herrschaft an die Spanier eine Zeit der verhältnismäßigen Ruhe und des Wohlstandes herannaht, entfaltet wohl auch in Neapel die Kunst selbständig ihre Schwingen; aber nun will es sein tragisches Schicksal, daß diese Blüte in eine Zeit fällt, da die bildende Kunst den zweiten Höhepunkt längst überschritten hat, den sie im Laufe der Geschichte der Menschheit hatte erreichen sollen. Und so kommt es, daß von einer eigenartigen neapolitanischen Kunst in größerem Maßstabe erst die Rede sein kann, als diese selber entartet und verwildert unsere Teilnahme nur noch in beschränktem Maße beansprucht!

Und wie steht es nun mit den Stätten künstlerischer Tätigkeit, die uns aus allen diesen flüchtig bezeichneten Epochen in Neapel erhalten bleiben?

Scheiden wir die im Nazionalmuseum, dem von St. Martin und in der Sammlung Filangieri aufbewahrten reichen Schätze aus, so gilt für die übrigbleibenden Kunstwerke, daß sie weder sehr zahlreich noch meist in einem befriedigenden Zustande der Erhaltung sich befinden. Leider ist Neapel auch heute noch wohl die am schlechtesten verwaltete Großstadt Italiens, und nicht wenig trägt der schier unglaubliche Zustand seiner Straßen dazu bei, den Glauben aufrecht zu erhalten, Neapel sei alles andere, nur keine Kunststätte. Wer hätte auch Lust oder wäre imstande, sich einem ruhigen Kunstgenusse hinzugeben, wenn seine Geruchs-, Atmungs-, Gesichts- und Gehörwerkzeuge fortwährend auf die empfindlichste Weise beleidigt werden? So ist denn die unzureichende Stadtverwaltung zum großen Teil schuld daran, daß der Reisende Neapel eilig den Rücken kehrt, sobald er die Schönheit seiner Lage und allenfalls noch die Schätze seines Museums oberflächlich bewundert hat: der unleidliche Zustand seiner Straßen bei Sonne wie bei Regen treibt ihn fort. Dazu kommt, daß nirgends so rücksichtslos mit den öffentlichen Denkmälern vergangener Kunst umgegangen worden ist wie hier, und das zu allen Zeiten! Der veränderliche, oft zu gewalttätigem Eingreifen entflammte Sinn seiner Bewohner hat von jeher wenig Ernst für die fromme Erhaltung alter Kunstwerke gezeigt: daß dies aber auch heute noch der Fall ist, daß man noch immer rücksichtslos verfallen läßt, verbaut, abreißt, übertüncht, besudelt und verdirbt, wo doch längst das Verständnis für die Kostbarkeit der alten Kunstschätze neu erwacht ist und eine ganze Reihe wackerer Männer auch in Neapel nicht müde werden, auf deren Wert hinzuweisen und auf ihre würdige Erhaltung zu dringen: das ist ein sehr trauriges Zeugnis für die Leiter der öffentlichen Angelegenheiten Neapels. Erst wer sich der nicht geringen Beschwerde unterzogen hat, seinen Kunstschätzen so nachzugehen, wie er es mit so viel Genuß in anderen Städten zu tun gewohnt ist, der wird so bittere Worte wie die folgenden wohl begreiflich finden: keine Menge von Galle, heißt es in der vortrefflichen Zeitschrift Napoli Nobilissima, würde jemals hinreichen, um

diejenigen genügend zu tadeln, die unsere heimischen Denkmäler in einer so jammervollen Verwahrlosung lassen. . . . Einer Stadt geben den monumentalen Anblick offenbar diejenigen Denkmäler, die vor aller Augen offen dastehen; und daran haben wir allerdings in Neapel keinen Ueberfluß. Aber man richte sein Augenmerk auf das, was sie noch seltener erscheinen läßt, als sie wirklich sind: auf die Ausdehnung nämlich, über die sie verstreut sind, und vor allem auf ihre klägliche Lage und ihre noch kläglichere Umgebung; wenn man sie absichtlich hätte verstecken wollen, anstatt sie dem Blicke wohl zu zeigen, hätte man es nicht anders anstellen können, als wir es vor uns sehen. . . Wenn man den wunderbaren hinter einer Mauer versteckten Triumfbogen der Neuen Burg verfallen läßt*), wenn sich das Juwel der reinsten Kunst der Auflebung, das Kapuaner Tor, in einer Umgebung der völligen Barbarei befindet, wenn man den Springbrunnen des Hans Merlian von Nola, um ihn zu retten, in das Buschwerk des Volksgartens (und was für eines Volksgartens!)**) verstecken muß, wenn man für die Außenseite von St. Johann-zu-Karbonara, St. Klara, St. Katarina-zu-Formello, der Sapienza, der Kapelle Pontans, so vieler anderer Kirchen, so vieler anderer Paläste, Türme, Tore nichts hat tun wollen oder können, so ist es nur natürlich, daß man glaubt und sagt: Neapel ist keine Kunststätte.

Trotz alledem lasse sich der Kunstfreund so wenig entmutigen wie der Forscher, dem in Neapel ein dornenvolles, aber auch sehr reiches Feld der Tätigkeit bleibt. Es ist wahr, nur allzu häufig werden wir auf die durch Barockbauten verdorbenen Kirchen früherer Zeiten, auf verständnislos verstümmelte Paläste, auf verschmierte Altarbilder, mit Oelfarbe überzogene Schnitzwerke, auf zerschlagene und falsch ergänzte Marmorbilder stoßen, auf kirchliche Bildwerke, die mit barbarischem Flitterwerk verunziert oder mit Schmutz bedeckt sind, auf Wandbilder, die man dem unrettbaren Verderben überläßt, auf zugrundegehende Bauten, Denkmäler, Fußböden, auf verschleppte, gestohlene Kunstwerke aller Art, auf unordentliche Archive, trübe Fälschungen und verlogene Forschung. Namentlich wird unser Bemühen, der künstlerischen Tätigkeit in Neapel auf den Grund zu kommen, durch das unheilvolle Werk eines Mannes beeinträchtigt, der zwar schon im 18. Jahrhundert sein gewissenloses Wesen trieb, der aber die gesamte Kunstforschung Neapels (dank dem Umstande, daß ein Schriftsteller seine Mitteilungen von dem andern oft ungeprüft übernimmt) bis auf den heutigen Tag mit Irrtümern verseucht hat. Im Jahre 1742 veröffentlichte der Maler Bernhard de Dominici eine dreibändige Lebensbeschreibung der neapolitanischen Maler, Bildhauer und Baukünstler. Nach ihm ist so ziemlich alles, was Neapel an Kunstschätzen aufzuweisen hat, von einheimischen Künstlern verfertigt worden. In Wirklichkeit ist das Gegenteil der Fall, zu allen Zeiten haben fremde Künstler hier ausschlaggebend gewirkt. Hätte dies nun wie

*) Er ist neuerdings endlich in verständiger Weise hergestellt und freigelegt worden.

**) Er ist jetzt als solcher ganz aufgelassen, und der Brunnen wird wohl eine jener in Neapel üblichen Wanderungen an eine andere Stelle antreten müssen.

anderswo in Italien, so namentlich in Rom, ganz allgemein zur Heranbildung tüchtiger einheimischer Kräfte geführt, so würde die künstlerische Entwicklung Neapels derjenigen der anderen Kunstmittelpunkte Italiens ähnlich geworden sein. Es war aber das Verhängnis Neapels, daß es, wie wir sahen, mit Ausnahme der Zeit der Hochauflebung niemals dazu kam, eine im heimischen Boden wurzelnde Kunst zur Blüte zu bringen: trotzdem will uns de Dominici davon überzeugen, und erfindet nun mit einer geradezu unheimlichen Geschicklichkeit ganze neapolitanische Künstlerfamilien, die nie gelebt haben, schreibt anderen Werke zu, bei denen sie nie beschäftigt waren, und bringt in die Forschung eine solche Fülle erdichteter, gefälschter und entstellter Nachrichten, daß selbst gewissenhafte Forscher dadurch unrettbar irre geleitet werden konnten. Er ist mit einem Worte das Verhängnis der neapolitanischen Kunstforschung geworden. Will man daher sicher gehen, so müssen alle Angaben, die sich auf die Tätigkeit von Künstlern nach dem Jahre 1742 beziehen, von neuem geprüft werden, eine mühevolle und meist wenig genug lohnende Arbeit, da es sich häufig um gar geringfügige Dinge handelt, und oft ein vorher scheinbar feststehendes Ergebnis wieder in das Dunkel der Ungewißheit gerückt wird.

Hat man alle diese Umstände in Rechnung gezogen und überblickt nun das gesamte Gebiet, auf dem die Kunstschätze Neapels verteilt sind, so bleibt trotzdem eine solche Fülle genußreicher Werke übrig, daß man getrost auch Neapel zu den hervorragenden Kunststätten Italiens, ja der Welt, rechnen darf.

In erster Linie steht das Nazionalmuseum: keine Sammlung der Erde kann sich mit ihm messen an Schönheit und Reichtum der Werke antiker Malerei und Erzbildnerei. Es verschlägt nichts, daß sie dem benachbarten Kümä, Pompeji und Herkulaneum entstammen, denn alles das muß auch in Neapel heimisch gewesen sein. Für das frühe Mittelalter bis in die 1300 herab ist wenig Hervorragendes zu finden. Um so glänzender tritt uns die Zeit der Anjoinen entgegen. Ihr folgen Beispiele der Frühauflebung, die künstlerisch wie geschichtlich von nicht geringem Werte sind. Nirgends läßt sich die Entwicklung des Grabdenkmals dieser Zeit so vortrefflich verfolgen wie hier, und auch der Altar zeigt reiche Formen der Entwicklung. Die Auflebung selbst hat wenig Kunstwerke ersten Ranges aufzuweisen; auch die Sammlungen sind nicht eben reich daran. Um so größer ist die Fülle der Spätauflebung, und das Barock endlich hat wohl nirgends in Italien eine so ausgedehnte und glänzende Entfaltung erlebt wie auf neapolitanischem Boden.

Und nun folge mir der Leser auf der kunstgeschichtlichen Wanderung durch die engen Gassen Neapels: ein Blick in den tiefblauen Himmel oder auf das glänzende Meer wird uns oft helfen, über manche Ermüdung und manche Widerwärtigkeit leichten Schrittes hinwegzukommen.

1. Die flegräischen Gefilde.

Wer von der Höhe des Kamaldolenserklosters nordwestlich von Neapel land- und meerwärts blickt, der übersieht eine der erhabensten und lieblichsten Landschaften der Welt und zugleich ein Gebiet, das naturwissenschaftlich wie geschichtlich von der höchsten Bedeutung ist. Wir stehen auf vulkanischem Boden. Während aber der Vesuv eine einheitliche Masse bildet, ist die um den Golf von Pozzuoli gelagerte Landschaft, die flegräischen Gefilde im engeren Sinne, eine Art auseinandergezogenen Vesuvs von ungefähr der gleichen Flächengröße wie dieser, aber mit mehr als einem Dutzend niedriger vulkanischer Oeffnungen. Sie sind alle längst erloschen: aber der Kampf, den sie einst schaffend und zerstörend mit Erde und Wasser führten, hat die Eigenart dieses Geländes bestimmt und die wechselvollen Geschicke der Menschen darauf zu Blüte und Größe wie zu Niedergang und Verderben begleitet. Keine Landschaft war je reicher als diese: dank der vulkanischen Tätigkeit und eines unvergleichlich milden Klimas konnten die Alten Kampanien mit Recht als die fruchtbarste Landschaft der Erde, die flegräischen Gefilde darin als den fruchtbarsten Teil Kampaniens betrachten. . . Von Ausbrüchen und den langsameren Hebungen und Senkungen des veränderlichen Erdreiches haben wir leider wenig zuverlässige Angaben. Ein Ausbruch der Solfatara bei Pozzuoli im Jahre 1198 ist nicht recht beglaubigt. Dagegen steht ein Jahr mit furchtbaren Lettern in den Annalen dieses Landstriches eingegraben, das wie eine Totenglocke immer wiederkehrt, wenn es sich um die Erforschung des Unterganges aller der Herrlichkeiten handelt, die auf diesen Gefilden standen, das Jahr 1538. Es schuf mitten aus einer Ebene heraus die Masse des 139 m hohen Neuen Berges bei Pozzuoli; mit dem Dorfe Tripergola begrub er zahllose Trümmer alter Bauwerke, vermehrte die Breite des Landes zwischen dem Averner- und Lukriner See erheblich und veränderte noch einmal das Bild der wandelbaren Küste. Hier nun ist die klassische Stätte, von der das Griechentum in Italien ausging. Hier treten Hellenen und Italer zum erstenmal in Berührung; von hier aus also nimmt jene wunderbare Geistes- und Bildungsmischung ihren Anfang, die dereinst die neue Welt in der Form der italienischen Auflebung ähnlich mit Gedanken und Formen befruchten sollte, wie es das Hellenentum für die alte getan hatte.

Blicken wir von Kamaldoli in gerader Linie westwärts, so erreichen wir über die kreisrunden Krater der Pianura, Astroni, Kampiglione und des Grilloberges hinweg das Meer: dort liegen die Trümmer der alten Griechenstadt Kümä.

Griechische Sage umschwebt die Gestade des Golfes von Neapel: in ihr verwickeltes Gewebe schlägt heimische und späte römische Legende ihre krausen Fäden. Dem Apollon, dem Zeus, der Demeter erhoben sich in Kümä Tempel. Von hier aus erhielt Rom seinen Apollodienst. Demeters Priestertum war die höchste Ehre, die einer Kümäerin zuteil werden konnte. An der Ostseite beim Burgaufgang befand sich das Delfi Italiens: die Orakelgrotte der Sibilla. Hier kaufte Tarquinius Superbus um ungeheuren Preis die sibillinischen Bücher, die Roms Geschicke kündeten. Und wenn sie kein anderes Verdienst gehabt haben, als zu den Meisterwerken eines Rafael, Peruzzi und Michelangelo anzuregen, so werden wir es ihnen ewigen Dank wissen. Hier wurzeln „die erhabensten Dichtungen, die in alter und neuer Zeit der romanische Genius, die Vergil und Dante geschaffen hat." Von Kümä aus übertrug sich der Dienst des Apollo, der Demeter, der Dioskuren und des Hebon auch nach Neapel. Die Unterwelt Homers hat hier ihre Stätte. Den Acheron erblicken die Alten im Lukriner oder Averner See; der letztere war ihnen der Aornos, der vögellose: so giftig war der Hauch dieses einsamen, von uralten Bäumen beschatteten Bergsees, daß ein Vogel, der hinüber wollte, betäubt hineinfiel. Daher war der düstere See der Persefone geweiht, deren Heiligtum sich hier erhob; und wo anders hätte man die Sitze der unglücklichen Kimmerier suchen sollen, als hier, wo kein Sonnenstrahl sie beschien? Am Ufer bezeichnete eine Quelle den Styx, aus dem zu trinken man scheu vermied: dort befragte Odysseus und nach ihm Aeneas den Schatten des Teiresias. Das Vorgebirge Misenum bildet das riesige Grab, das einen Gefährten des Odysseus deckt, aus dem Vergil den Trompeter des Aeneas macht; und den Atenetempel drüben am Kap Kampanella stiftete Odysseus. Auch die Herakles-Sage nimmt von hier aus ihren Flug ins Land: auf den alten Tongefäßen von Kümä schon finden wir den Kampf des dreileibigen Geryones dargestellt, an einer Erzurne den feuerspeienden Höhlenriesen Kakus; und der Name des alten Bauli, auf dessen Trümmern wohl das heutige Bakoli steht, wird mit den Ställen in Berührung gebracht, in denen Herakles die Rinder des Geryones einstellte, während er den sogen. Damm des Herakles am Lukriner See aufwarf.

Nicht minder bewegt stellt sich die geschichtliche Vergangenheit Kümäs dar. Seine Gründung geschah nicht vor der ersten Hälfte der 700 und zwar als älteste griechische Siedlung durch ionische Hellenen von beiden Ufern des Euripos, Chalkidiern, Eretiern, Hestiäern, Kümäern, Böotiern, Attikern. Mit der ionischen Stadt Kümä in Kleinasien hat sie nur den Namen gemein. Auch wissen wir nicht, ob schon eine heimische Anlage an der Stelle stand, wo die Griechen (von Iskia aus?) landeten. Fraglich ist es ferner, ob Kapri, Sorrent und Neapel von Iskia oder Kümä aus die ersten griechischen Siedler erhielt. Auch Denkmäler geben uns hierüber keinen Aufschluß: vielleicht entspricht der arg zerstörte sogen. Alte Tempel in Pompeji mit seiner schmalen Zelle und der siebensäuligen Stirnseite den längst vernichteten dorischen Bauten Kümäs.

Früh schon sendete es seinerseits eigene Siedler aus. Triteia in Achaia, 721 Zankle auf Sizilien gelten als von ihm mitbegründet. Klug besetzt es Pozzuoli, das alte Puteoli, das Fistlus der Osker, das emporblüht, sobald die zunehmende Besiedlung

ihm ein wegsames und reiches Hinterland öffnet. Ueberaus verwickelt aber sind die oft durch Erfindung und Fälschung verwirrten Fäden, die sich nach Neapel hinüberziehen. Dort sollen an der Stelle eines sagenhaften Partenope die Demokraten von Kümä nach ihrer Ueberwältigung durch die Aristokraten Zuflucht gefunden haben. Durch diese wurde Partenope wohl Kümä gefährlich; es wäre berannt, zerstört und nach einem Orakelspruche wieder aufgebaut worden, als Kümä selbst durch eine Pest verheert wurde. Ins Geschichtliche übersetzt würde dies heißen, daß ein Teil der Kümäer auswanderte, eine der Vaterstadt gefährlich werdende Wettbewerberin stärkte, daß diese daher zu unterjochen versucht, vielleicht auch zum Teil zerstört wurde, die Sache aber schließlich damit endigte, daß sich Kümä an der Gründung einer großen neuen hellenischen Niederlassung, der Neapolis, beteiligte, teils aus Klugheit oder, weil sie es nicht hindern konnte. Diese ersten dunkeln Beziehungen zwischen dem Demos von Kümä und „Partenope" werden wir in die erste Hälfte der 500 zu setzen haben. Um 524 schließen die umliegenden Völkerschaften unter Führung der Etrusker ein Bündnis, um Kümäs Macht zu brechen, aber es gelingt dem einheimischen Helden Aristodemos Malakos den Ansturm zurückzuschlagen. Auch im Innern schafft er Ordnung, vertreibt den Adel, macht sich zum Tyrannen. Aber er fällt verraten von meuchlerischer Hand; der Adel kehrt zurück, und langsam fängt Kümä an zu welken. Es muß sich Hilfe suchend auf Hieron von Sirakus stützen: in der berühmten Seeschlacht bei Kümä 474 wird die Vorherrschaft der Etrusker für immer gebrochen. Aber bald erstehen der Griechenstadt neue und furchtbarere Feinde in den Samniten: 421 erstürmen sie die Stadt, verwüsten sie und lassen die männliche Bevölkerung über die Klinge springen. Was die Bluttat überlebt, wandert wieder nach Neapel aus. Kümä selbst wird samnitisch, auch in der Sprache. Allem Griechentum gegenüber aber beginnt nun an dieser Stelle das jugendliche Rom sich Ellenbogenraum zu schaffen. Um die Mitte der 300 schließt sich Kapua ihm an, um sich mit seiner Hilfe der Bergvölker zu erwehren, die nach den reichen Fluren Kampaniens streben. Mit Kapuas Hilfe kommt auch Kümä in die Hand der Römer; seit 338 ist es römisches Munizipium, seit 318 gehört es zu einer mit Kapua vereinigten Präfektur. Unaufhaltsam dringt hier die Latinisierung vor; 180 wird das Lateinische Amtssprache, der feste Hort des Griechentums aber ist fortan allein Neapel. Augustus legt eine Soldatensiedlung nach Kümä; die Bedeutung der Stadt liegt indes nur mehr in seinem Zusammenhange mit Bajä und Pozzuoli: es sinkt selbst zu einer ganz stillen Landstadt herab. Nur seine starke Burg spielt noch bis in die späte Zeit eine Rolle. In den 800 n. Chr. stürmen sie die Sarazenen. Endlich schlägt die Todesstunde der Stadt: sie fällt nach 2000jährigem Bestehen als berüchtigter Schlupfwinkel der Seeräuber 1205 in die Hände der Neapler, die sie, uneingedenk, was ihre Väter ihr verdanken, dem Erdboden gleichmachen. Blumenreiche Trümmerhaufen bezeichnen nun die Stätten der Tempel und des Amfiteaters. Noch heute ragen einige Stücke der gewaltigen Mauern aus dem Gestrüpp empor. Sonst ist es ganz einsam hier geworden, und nur der Landmann oder der gräberöffnende Gelehrte und Schatzgräber beleben die stillen Weinberge. Und mancherlei Schätze haben uns die Gräber Kümäs geschenkt: sie be-



Abb. 1. Pozzuoli nach der Einlegarbeit des Johann von Verona in Montolineto. Um 1520. (Links das Amfitheater).

gegnen uns wieder in der Sammlung der kümäischen Altertümer des Neapler Museums*). Fragen wir nach der Geschichte und künstlerischen Bedeutung Kümäs, so wird der Forschung mehr und mehr klar, daß die Stadt lange Zeit wohl den mächtigen glanzvollen Mittel- und Ausgangspunkt des gesamten Griechentums von Mittelitalien bildete. Nirgends, weder hier noch sonstwo an der kampanischen Küste, finden sich auch nur die geringfügigsten Spuren fönikischer Kunsttätigkeit. Wohl aber müssen von hier aus unmittelbar auf dem Landwege, wie vielleicht auch über Pisa, Etrurien und Rom beeinflußt worden sein, wie denn schon die erwähnten Sagen klar genug auf diesen Zusammenhang hindeuten. Insbesondere scheint sich die Kunst des Erzgusses in Kümä heimisch gefunden zu haben, und vermutlich stammen die altjonischen Schlachtbilder mit figurenreichen Kämpfen für einen Streitwagen in Perugia von hier. Ebenso dürfte die berühmte Wölfin des Mars, die den Kopf geradeaus gewendet grimmig seine beiden Zwillingssöhne Romulus und Remus bewacht, dies hochaltertümliche Werk auf dem Kapitol in Rom, das trotz seiner herben Starrheit von so wunderbarem Leben ist, in Kümä entstanden sein. — Erst als es besiegt seine Macht an Kapua abtreten muß, übernimmt dies letztere als Mittelpunkt der Samnierherrschaft auch die Führung und vermittelt die Griechenkunst und deren Einfuhr nach Rom, bis Pozzuoli die gesamten Handelsbeziehungen mit dem Osten an sich reißt.

Diese Stadt wird 200 römisch, 194 Kriegshafen und dehnt sich mit erstaunlicher Schnelligkeit um seine Altstadt auf dem hohen Tuffhügel am Meere aus. Mitten zwischen Misenum und Posilipp an der Mündung der bequemsten Straße von Kapua her gelegen wird sie der Ausfuhrhafen des reichsten Hinterlandes Italiens

*) Wir kommen darauf nicht besonders zurück. Es mag daher an dieser Stelle auf die einzigartige Wachsmaske dieser Sammlung hingewiesen werden, die eines jener seltenen Ahnenbilder vorstellt, welche vor der Erfindung des Gipsabgusses das Bild der Toten in getreuester Aehnlichkeit aufbewahrte, ohne indes über dem Antlitz selber abgeformt zu sein. Die Ausgrabungen sind neuerdings erfolgreich wieder aufgenommen worden.

und der Einfuhrplatz der Schätze des Ostens, von Asien, Griechenland, von Alexandria, Afrika, Spanien. Seine Blüte wird befördert durch die zunehmende Versandung des natürlichen Hafens von Rom, Ostias. Pozzuoli wird der Hafen der Weltstadt Rom. Hier landen die Reisenden, die vom fernen Osten kommen und dahin wollen, hier landete Paulus, der Apostel. Seine höchste Blüte erreichte es unter Klaudius und Nero: bis 2 km landeinwärts erstreckte sich das Stadtgebiet und über 100 000 Einwohner soll es gezählt haben. Erst als die Tatkraft des Klaudius in Portus Rom ein neues gewaltiges Ostia schafft, beginnt auch Pozzuoli zu sinken und seine Rolle als die erste Handels- und Gewerbestadt Italiens an das griechische Neapel abzutreten. Reich wie Pozzuoli war, hatte es Tempel für seine volkstümlichen Gottheiten. In der Altstadt erhob sich das Heiligtum Apolls. Ein reicher Bürger stiftete dem Augustus den Tempel, in dessen Resten sich der heutige Dom aufbaut; noch sind davon 6 korintische Säulen mit Kapitellen und Gebälk vorhanden. Auf seinen engen Zusammenhang mit dem Osten weist die Bezeichnung Petrons als Griechenstadt, weist der schon 105 v. Chr. bestehende „Serapistempel" hin. Von den ausgedehnten Kaufhallen an den beiden Häfen entlang nördlich und östlich der Altstadt bestehen noch Reste des Mittelstücks, das Mazellum (unsinnigerweise Serapistempel genannt). Wir lesen von Kaligulas wahnwitziger Schiffbrücke zwischen Bauli und dem Wellenbrecher von Puteoli. Im Nordwesten lag der Zirkus, 375 m lang, 45 m breit. Lange Zeit das stattlichste Amfitheater besaß Pozzuoli, bis Kapua es überholte; seine Maße sind 147 : 117 m, die des Kampffeldes 72 : 42 m. Trümmer von Termen bedecken die jetzt mit Wein bepflanzten Gelände, und an der Straße nach Kapua dehnt sich die große aus der Kaiserzeit stammende Gräberstadt dieses größten Handelsplatzes, der von keinem der alten Welt je übertroffen worden ist (Abb. 1).

Unser Blick folgt der Straße, die um den Golf westwärts führt: im Altertum war sie dicht umsäumt von den überreichen Besitzungen der Römer und Puzzolaner. Da liegt der Fischteich und der Palast, in dem Nero seine eigene Mutter umbringen ließ. Da erhebt sich das Schloß des Redners und Muränenzüchters Quintus Hortensius, das Landhaus des Pompejus: Palast reiht sich an Palast, Lustschloß an Lustschloß. Denn unmerklich sind wir in die Gegend der Heilquellen von Bajä gekommen, des berühmtesten und liederlichsten Weltbades, das es je gegeben hat. Zuerst begegnen uns die Quellen in der römischen Ueberlieferung im Jahre 176 v. Chr.; zu Marius Zeiten sind sie unter dem Namen Bajä bekannt, erringen Weltruf in der späten Republik und bewahren ihn das Kaisertum hindurch bis zum Ausgang des Mittelalters. Auch hier bezeichnet Nero den Höhepunkt einer wahnwitzigen Prachtentfaltung. In den 700 zerstörten die Sarazenen die Stadt, die zur Zeit ihrer Blüte an Größe Puteoli wenig nachstand. Was sich einst durch eine überreiche protzige Pracht auszeichnete, was Kassiodor den Inbegriff aller irdischen Herrlichkeit nannte, wo Ueppigkeit und Ausschweifung zügellos hausten, das ist heute ein armseliges, fieberbehaftetes, vom Bettel genährtes Fischerdorf. Was ist geblieben von dem Landhause Julius Cäsars, wo am 17. Juli 38 Hadrian den letzten Leidensseufzer aushauchte; von dem Lustschloß Ciceros, wo Brutus ihn aufsuchte; von den

Prachtbauten des Lukullus, des Varro, der Kaiser? Wo sind die ungeheueren Badehallen und mächtigen Heiligtümer, die sich in gleißender Pracht hier im Scheine der glänzendsten Sonne, des wundervollsten Meeres spiegelten? Wohl decken weite Trümmerreste das Land und den Meeresboden, und die bettelhaften Umwohner geben ihnen hochtönende Götternamen, um Fremde anzulocken: aber, wie einst hier die schaffende Menschenhand alle Reichtümer der Welt zu Wundern der Kunst und des Wohllebens umgewandelt haben dürfte, so hat vergeltend die unerbittliche Hand des Schicksals wohl nirgends so gründlich zerstört und verderbenbringend gehanst wie hier. Das ist die Tragik Kampaniens und Neapels.

Und so schweift der Blick weiter zum Kap Misenum hinaus, wo in dem die Höhe krönenden Schlosse einst Tiberius starb (37 n. Chr.); die Küste entlang, wo seit Augustus die kaiserliche Hauptflotte zu ankern pflegte, nachdem der mit riesigen Mitteln zum Kriegshafen umgeschaffene Averner See wieder aufgegeben war; nach Iskia hinüber, dem Pitekussa der Hellenen, der Aenaria der Römer, mit dem hohen Schauberg des Epoméus: es ist alles arm und verlassen, und die strahlende Sonne, die einst auf ein mit den unerhörtesten Prachtbauten übersätes Gelände herabblickte, beleuchtet jetzt öde Armut und die vom Fieber heimgesuchte Mutlosigkeit. Es ist keine Gegend in Italia, sagt der alte Merian (1688), mit mehreren Lusthäusern der römischen Kaiser und großen Herren als diese erbauet gewesen. . . Aber auf diese große Lustbarkeit und Ueberfluß dieses Ortes hat gefolgt eine übermachte Wollust und endlich aller guten Sitten Verderben. . . Jetzo ist da nichts Lustiges mehr, auch das Land nicht erbauet, sondern lauter Einöde, Dornsträuche und Hecken.

Fragen wir nach den Gründen dieser furchtbaren Wandlung, so sind sie nicht eben weit zu suchen. Es scheint der Gerechtigkeit des Naturwaltens zu entsprechen, daß der Völker Gesundheit von dem bittern Kampf ums tägliche Brot abhängt; die Kräfte erlahmen, sobald der Kampf unnötig wird. Auf der andern Seite locken die unerhörten Reichtümer der flegräischen Gefilde zu allen Zeiten hungrige Eroberer ins Land. Unaufhörlich häufen sich die Angriffe der Seeräuber, denen die sinkende Macht Roms nicht zu steuern vermag. Auf der einen Seite Plünderung und Zerstörung, Armut und Entvölkerung, auf der andern Seite das Fieber, dessen Ausbreitung keine sorgliche Menschenhand mehr wehrt; dazu das Steigen des Meeres an der Küste von Misenum bis Puteoli, das einen großen Teil der Hafenanlagen unter Wasser setzt, die Erdbeben und Ausbrüche des ewig unruhigen Landbodens: alles das wirkt zusammen, um die flegräischen Gefilde in diesem Teile veröden und nun die Stadt am Südabhange ihres Bergrandes emporblühen zu lassen*).

Wir steigen von der Höhe von Kamaldoli herab und wenden uns Neapel zu, tiefe Trauer im Herzen und die Sehnsucht nach den verlorenen Schätzen, die im Boden der flegräischen Gefilde und am Strande unter der spülenden Flut vergraben liegen.

*) R. T. Günther, Earth movements in the Bay of Naples. Geog. Journ. Aug. u. Sept. 1903 weist an den Verwitterungslinien der Küste nach, daß im frühen Mittelalter das Meer etwa 5—6 m höher, zur Kaiserzeit um ebensoviel tiefer und in frührömischen Tagen noch tiefer gestanden haben muß.



Abb. 2. Aelteste Münze Neapels.
Vorderseite mit dem Kopf der Sirene Partenope, Rückseite mit dem mannsköpfigen Stier.

2. Die alte Stadtanlage.

Wie verhält es sich mit der Gründung Neapels?

Von einer alten fönikischen Siedlung auf der Stätte der Eierburg (Castello del' Ovo) sieht man heute mit Recht ab: der langerhaltene Name Megara für die Halbinsel, der eine fönikische Handlung andeuten sollte, kann ebensogut griechisch sein, und andere Spuren einer fönikischen Gewerbetätigkeit hat man bisher nicht gefunden.

Auch für die Besiedlung durch Griechen von Kapri oder Rodos aus fehlt jeder Nachweis; mutmaßlich sind Iskia und Kümä früher von den Griechen besetzt worden als Kapri. Mit diesem verbindet Neapel und Sorrent nur der hier, und zwar nur hier, verbreitete Sagenkreis und Dienst der Sirenen, und nichts hat mehr zur Verdunklung der Entstehungsgeschichte Neapels beigetragen als die Sirenensage von der Partenope. Eine Stadt dieses Namens hat es nie gegeben; vielmehr wurde sie erst nachträglich erfunden. Der Sirenendienst selbst war sehr frühzeitig von Osten nach Italien gekommen und hatte in dem ursprünglichen Sinne als Toten-, Seelen- und Grabdienst wohl schon mit der ersten Besiedlung in Kampanien festen Fuß gefaßt. Frühzeitig bildet sich eine besondere unteritalische Sirenengruppe mit den Namen Partenope, Leukosia und Ligeia. Aus den dreien tritt nach und nach Partenope besonders hervor, weil ihr Grab an eine Stätte verlegt war, die allmälich zu großer Bedeutung heranwuchs — bei Neapel nämlich, während die Gräber der andern bei Pästum am poseidonischen Vorgebirge und bei Terina in Bruttium bald gänzlich verschollen sind. Aber auch Partenopes Dienst in Neapel wird überhaupt zum erstenmal erst im 5. Jahrhundert (bei Timäos) erwähnt. Darnach fand an ihrer Grabstätte bei Neapel, an dem Orte, wo sie von den Wellen ans Land gespült sein sollte, jährlich ein aus Spenden und blutigen Opfern bestehender Totendienst statt. Auch andere homerische Gestalten hatten ja bei Neapel, wie wir sahen, ihr Grab, und die freiwillig gestorbene und ans Land gespülte Sirene entspricht einer geläufigen Vorstellung der alten griechischen Sage. Um so leichter mußte ein solcher Dienst gerade hier feste Wurzel fassen, als der Wohnsitz der Menschenvögel schon früh auf die einsamen Felseninseln der Seirenussen bei Positano (heute i Galli) festgelegt war

Weiter erfahren wir aus jener ältesten Quelle, daß der atenische Nauarch Diotimos den Dienst nach attischer Sitte um einen jährlichen Fackellauf vermehrte, und endlich daß die Neapler ihn erweiterten, indem sie der Partenope ein eigenes Heiligtum mit einem Standbild errichteten, während sie den Sirenen insgesamt in der Nähe ihres Wohnsitzes einen Tempel erbauten. Allmälich wurde dann in römischer Zeit Partenope zur Stadtheiligen und ihr Name zur dichterischen Bezeichnung der Stadt. Die Begründung war leicht gefunden, und so entstand rückwärts die Sage, jener Dienst sei die Sühne für das zerstörte Partenope, an dessen Stelle Neapel getreten sei. Man kann diese sagenhafte Stadt noch viel weniger retten als das vielleicht aus dem gleichen, diesmal aber gelehrten Grunde oft genannte Paläopolis, von dem gleich die Rede sein wird.

Schon ehe Kümä mit Neapel in Beziehung tritt, finden wir also zwischen dem Flusse Sebetos im Osten Neapels und dem Pizzofalkone das Grabmal und Heiligtum der Sirene Partenope. Wir schließen daraus, daß es hier wohl zweifellos eine griechische Siedlung gegeben hat und zwar weit wahrscheinlicher unter dem Schutze des Pizzofalkone, als in den Sümpfen des Sebetos, der außerdem seine eigene Flußgottheit besaß. Woher diese Siedlung kam und wie sie hieß, wissen wir nicht: sie braucht auch gar nicht die Eigenart eines einheitlichen städtischen Gemeinwesens gehabt zu haben und kann eine verstreute Siedlung gewesen sein, deren einziger Mittelpunkt das Grab der Sirene war. Hierher flüchteten die demokratischen Kümäer vor ihren siegreichen aristokratischen Unterdrückern, bauten sie aus, verstärkten sie, vielleicht indem sie den Pizzofalkone nach Art der Burg von Kümä befestigten. Eifersüchtig wacht dieses über die zunehmende Macht der Siedlung; es fängt Händel mit ihr an, überrennt und zerstört sie, wie es scheint, gegen seinen eigenen Vorteil, denn bald darauf gibt die Not einer Pestseuche den Vorwand, sich von einem Orakel den Befehl zu holen, die zerstörte Stadt neu zu erbauen: das wäre Neapel gewesen!

Aber es ist unwahrscheinlich, daß Kümä **vor** Aristodemos Muße zur Zerstörung und zum Neubau von Neapel sollte gefunden haben; **während** seiner Regierung war dazu keine Veranlassung, **nach** ihm keine Kraft. Jedenfalls ist diese neugebaute Stadt nicht Neapel, denn letzteres entsteht erst 450 v. Chr. Wir haben zwei Wege, um uns den Zusammenhang zu erklären. Entweder ziehen wir die Ueberlieferung von dem Auszuge der Kümäer, der Ansiedlung in Neapel, dem Zwiste mit der Mutterstadt Kümä, der Zerstörung und dem Wiederaufbau der Stadt von der Mitte der 500 bis zur Mitte der 400, also etwa 100 Jahre auseinander, oder wir müssen alle diese Ereignisse erst auf die Mitte der 400 zusammendrängen. Letzteres ist aus mancherlei Gründen untunlich. Der erste Ausweg dagegen scheint uns ungezwungen zum Ziel zu führen. Was immer die Kümäer um das sagenhafte Partenope zerstört haben mögen, es lag ihnen daran, in unmittelbarer Nähe eine große neue Stadt mit weitem, geschütztem Hafen zu errichten und diese wie Pozzuoli unter ihrer Botmäßigkeit zu halten. Scharfsinnig genug beobachten sie den Zug nach dem Osten. Dies setzt voraus, daß sich nach wie vor hier zahlreiche Wohnstätten befanden; wahrscheinlich hörte der Zuzug von Kümä überhaupt nicht

auf, um so weniger, als dort der Adel zur Herrschaft gelangt war. Auch konnte man ja viel leichter eine neue Stadt mit Hilfskräften erbauen, die sich an Ort und Stelle befanden, als von dem 30 km entfernten Kümä aus.*) Dazu kommt, daß Kümä aus eigener Kraft sich seiner Bedränger nicht mehr erwehren konnte: Die Annahme liegt nahe, daß man in Neapel vielmehr einen stärkeren Schutz gegen sie suchte. Nun fällt in diese selbe Zeit das höchst bedeutsame Ereignis der neuen starken Einwanderung griechischer Siedler aus Attika. Seit Mitte der 400, etwa 440, prägt Neapel Münzen „mit einem neuen, von dem kümäischen grundverschiedenen Stempel. Seine Statern zeigen das Haupt der Pallas mit atenischem, ölbekränztem Helm". Zogen diese Attiker in die „neue Stadt" ein? Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß infolge des unablässigen Zuzugs von Kümä und Attika aus das Griechentum an der Siedlung um den Grabhügel der Partenope herum so erstarkte und so zahlreich wurde, daß man beschloß, mit vereinten Kräften nach allen Regeln hellenischer Städtebaukunst eine neue, feste und großartige Anlage in der Nähe auf natürlich geschütztem Gelände zu errichten: dies ist der Kern des heutigen Neapel; es entsteht wie aus einem Guß, schnell, nach wohldurchdachtem Plan Nun werden die alten verzettelten Heimstätten, wo immer sie gelegen haben mögen, am Meere entlang, am Posilipp, an und auf dem Pizzofalkone geräumt und erhalten vielleicht, im Gegensatz zur Neustadt, die Bezeichnung Paläopolis, Altstadt. Diese Altstadt kann nun neue Ankömmlinge aufnehmen, und als 421 die Samniten die alte Mutterstadt Kümä erstürmen, finden die Ueberlebenden eine Zufluchtsstätte eben in der Altstadt von Neapel. Auch örtlich von der reinen Griechenstadt Neapel getrennt werden ihre Bewohner noch als Samniten von Paläopolis im Laufe der 300 genannt, etwa wie noch heute der Neapler die Bewohner von Piedigrotta „Tartaren" nennt; und es steht weder eine örtliche noch geschichtliche Unmöglichkeit im Wege, in der Altstadt des Livius und der Triumfalfasten vom Jahre 326 den Teil Neapels zu sehen, der heute die Höhen und Hänge des Pizzofalkone bedeckt.

So fällt die Gründung Neapels überhaupt in die Blütezeit hellenischen Städtebaus. Während die ältere Griechenstadt nach den nächstliegenden Bedürfnissen ohne einheitlichen Plan meist nur mit Rücksicht auf den Wasserzufluß, den Schutz des Tempelbezirks und die Befestigungsmöglichkeit unregelmäßig und kunstlos genug entsteht, führt Hippodamos von Milet zur Zeit des Perikles den regelrechten Städtebau nach wohlüberlegtem Plan ein. Je nach den klimatischen Verhältnissen legt er die Richtung der geraden breiten Hauptstraßen fest, die von einer Menge engerer in gleichen Abständen rechtwinklig geschnitten werden. So entstand Piräos

*) Ich kann mich daher der Ansicht Belochs, Weickerts u. A. nicht anschließen, welche die Neustadt (Neapolis) so mit Beziehung auf die Mutterstadt Kümä benannt wissen wollen und eine Altstadt im übrigen ins Reich der Fabel verweisen. Günther, a. a. O. S. 27 vermutet, die alte griechische Siedlung Partenope, die zu Paläopolis geworden sei, als man Neapolis gründete, habe an der Südspitze des Posilipp gelegen. Er fand hier Spuren von Kunstbauten, 13 Fuß unter Wasser, die einst über dem Wasser gestanden zu haben scheinen, während künstliche Staden sich aus dem Wasser von einer Tiefe von 4 Faden aus erheben. Dies sei der Hafen von Posilipp gewesen. Umgekehrt verlegen andere Paläopolis noch näher an Neapel heran, als der Pizzofalkone, etwa dorthin, wo sich heute die Neue Marienkirche erhebt.

neben Aten, so auch 443 die attische Siedlung am Meerbusen von Tarent, das alte Turioi bei Sibaris, das, ein bauliches Gegenbild von Neapel, leider so gut wie vom Erdboden verschwunden ist: Stimmten doch auch die neuen Münzen Neapels mit denen von Turioi überein!

Maßgebend für die Anlage der Neustadt Neapel sind Ausdehnung und natürliche Befestigung des Geländes, für die Anlage der Straßen Zweckmäßigkeit und Gesundheit der Bewohner. Kaum 4 m breit, was für Zufuhr von Luft und Licht genügt, laufen die Längsstraßen zum Schutz gegen das grelle Sonnenlicht nicht genau von Nord nach Süd, sondern in einem Winkel von 26° zur Mittagslinie, also in der Richtung Nord-Nordwest, Süd-Südost. Auch nicht in der Richtung der herrschenden Winde, des Greko von Nordost, des Schirokko von Südwest, aber doch so, daß sie sich dem kühlenden Hauche des Meeres öffnen.*) Diese Längsstraßen, einige zwanzig an der Zahl, halten gleiche Abstände voneinander, sind schnurgerade, und da sie eng beisammenliegen, so müssen bei größeren Anlagen, Tempeln, Teatern, mehrere davon überbaut werden. Nur durch drei breitere Hauptstraßen werden sie von Ost nach West durchschnitten, wohl um der Fieberluft von der Sebetosniederung im Osten her keinen unnötig großen Zugang zu öffnen. Um dies Gebiet herum, das man auf etwa 100 ha für 30000 Einwohner berechnet, läuft die Umfassungsmauer. Sie folgt im Norden, Süden und Osten genau dem Rande des erhöten Geländes; nur im Westen verlief dies ohne nennenswerten Absturz, und die Mauerlinie ist dort weniger sicher. Den so eingeschlossenen Raum finden wir noch heute im wesentlichen genau so überbaut, wie es die ersten Gründer der Stadt festgelegt hatten; nur niedriger werden die Häuser gewesen sein, deren größerer Teil noch heute auf den alten Grundmauern ruht. Nördlich und westlich umzog das Gebiet eine ausgedehnte Gräberstadt, deren Ausbeute an Gefäßen usw. indes nur kärglich gewesen ist. Die römischen Gräber überwiegen; „griechische Grabstätten aus älterer Zeit fehlen ganz, und kein neapolitanisches Grab läßt sich über das zweite Jahrhundert v. Chr. hinaufrücken". Der Grund hiervon liegt in der rasch zunehmenden Bevölkerung, die den Bestattungsraum immer wieder von neuem benötigte. Schon mit dem Niedergange Kümäs und Pozzuolis steigt Neapel; es besetzt Iskia und Kapri, nimmt an atenischen Unternehmungen teil und bildet um 400 das starke Bollwerk des freien Hellenentums gegen alle umliegenden Feinde. Es bedarf keiner besonderen Anstrengung der Einbildungskraft, um in dem freiheitlichen Neapel dieser Zeit eine Stätte zu erblicken, wo griechische Kultur und Kunst reich sich werden entfaltet haben. Es war Neapels höchste Glanzzeit.

Sein künstlerisches wie politisches Verhängnis wurde Rom. Als Kapua, Kümä, Pozzuoli gefallen sind, verbindet Neapel sich notgedrungen mit Tarent und Samnium und erklärt der erobernden Nordmacht 328 den Krieg. Aber es ist zu spät: die Stadt fällt durch Verrat; die Römer besetzen den eine Art Akropolis bildenden Stadtteil bei der Apostelkirche,**) gewähren aber klug einen milden Frieden.

*) Uebrigens läßt auch Pizzofalkone diese Anordnung erkennen.

**) So Beloch, Kampanien S. 33. Natürlicher wäre es, unter Livius' Hochstadt den Pizzofalkone mit der Altstadt zu verstehen. Damit wäre Neapel selbst noch nicht gefallen gewesen,

Gegen Aufgabe Iskias behält die Stadt ihre griechische Sprache und Verfassung, Münze, Schutzrecht und eigene Flotte. Dennoch ist ihre freiheitliche Entwicklung dahin und mit ihr die eben beginnende hellenische Blüte, die reichste Früchte hätte tragen sollen. Sie unterwirft sich Rom, hält zu ihm, das ihm kein schweres Joch auflegt, auch während der punischen Kriege, wo sie vielleicht die Entscheidung zugunsten Hannibals hätten geben können. In diese Zeit dürfte eine erste Stadterweiterung zu legen sein: das Gebiet der von einer Mauer umschlossenen Stadt wird westwärts bis zur Neuen Marienkirche hinausgeschoben und von hier zieht sich die Westgrenze in ziemlich gerader Linie nordwärts bis S. Marien-von-Konstantinopel. In dieser Zeit wird sich Neapel mit den offiziellen Bauten griechisch-römischer Art bedeckt haben, mit denen die römische Herrschaft ihr Gebiet einheitlich überzog. Nebenher ging, wie zuvor, die griechische Kunst, die hier in Neapel, nachdem ihre Blüte in Großgriechenland im Laufe der 200 für immer geknickt war, ihre letzte Zuflucht fand. — Es folgen Zeiten verhältnismäßiger Ruhe; da nimmt die Stadt Partei gegen Sulla. Wieder fällt sie durch Verrat (82 v. Chr.), und nun wird sie, schon beträchtlich mit römischem Wesen durchsetzt, durch Feuer und Schwert zum römischen Munizipium gezwungen. Freilich bleiben auch jetzt noch Sitten, Gottesdienst und Sprache griechisch, aber das völlige Aufgehen in Rom ist nun unabwendbar. Augustus tauscht Iskia gegen Kapri ein und sorgt für die Förderung der schönen Wettspiele zu Ehren der Sirene Partenope. Das Erdbeben von 63 n. Chr. tut wenig Schaden; aber verheerend wirkt das von 79, dem Todesjahre von Pompeji und Herkulaneum, und nur mit kaiserlicher Beihilfe können die eingestürzten öffentlichen Gebäude wieder errichtet werden. Titus latinisiert durch eine Kriegersiedlung die Volkssprache, aber noch bis auf Dioklezian bleibt die Amtssprache griechisch. Erst in den 200 n. Chr. ist Neapel ganz latinisiert; griechischer Geist und griechisches Wesen sind bis auf wenige Spuren auf immer vernichtet. Von der Völkerwanderung verhältnismäßig glimpflich behandelt, werden zwischen 425 und 449 seine Mauern neu hergestellt. Belisar wagt 536 nicht sie zu berennen. Totila bricht sie 543 und bestraft die Stadt mit einem furchtbaren Blutbade. Narses, Exarch von Ravenna, soll sie dann nach dem Meere zu vergrößert haben und errichtete hier, indem er Handels- und Kriegshafen mit einbezog, eine neue Vormauer. Kraftvoll erhebt sich die Stadt aus allen Anfechtungen, Handel und Wandel blühen in den 600, zu neuer Freiheit scheint sie sich entwickeln zu wollen; die Byzantiner erlangen keine Gewalt über sie; auch gegen die Lombarden bewahrt sie ihre Unabhängigkeit. Da schlägt ihr zum zweiten Male die Schicksalsstunde mit der Eroberung durch die Normannen unter Roger (1130): Der Freiheitstraum ist ausgeträumt, um nie wieder zu erstehen, verhängnisvoll wie immer auch dieses Mal in einer gärenden Zeit, da ringsum der Geist der Antike von neuem erwacht, eine erste Auflebung ihre köstlichen Blüten treibt. Die Hohenstaufen schützen und pflegen sie; Friedrich II. schenkt der Stadt die Universität (1224); aber schon 44 Jahre

woraus sich denn ungezwungen der auffallend milde Friedensschluß erklären würde. Der Pizzofalkone war von jeher und ist noch heute der Wohnsitz der alten Aristokratie, das St. Germain von Neapel.

später verblutet der letzte Hohenstaufe auf dem Schafott des Marktplatzes, und wie auch immer die Anjoinen sich mühen, Handel und Wandel, Kirche und Kunst zu heben, es liegt wie ein düstrer Druck auf ihrem Tun, und kein rechter Segen will daraus entspringen. Die Stadt erweitert sich indes dadurch, daß Karl I. von Anjou die Neue Burg am Meer zu seinem Wohnsitz ausbaut, die alte Südmauer entfernt und das hier liegende Gebiet, wo auch die fremden Kaufleute ihre geschützten Quartiere erhalten, mit Gebäuden aller Art besetzt. Neben der Neuen Burg erheben sich die Schlösser der Fürsten von Tarent und der Herzöge von Durazzo; dem Marktplatz gegenüber wird ein neuer Hafen angelegt. Es folgen bessere Tage unter dem Aragonesen Alfons I. (1435—58) und namentlich unter Ferdinand I. (1458—94). Die Bevölkerung nimmt schnell zu. Ferdinand läßt deshalb 1484 die Stadt ostwärts erweitern, schließt die alte Feste des Karmine, die früher als Vorwerk diente, in die neue Mauer ein und setzt diese nordwärts hinter S. Johann-zu-Karbonara hin fort. Das Kapuanertor wird zum Haupteingang der Stadt und sein Bau einem der ersten Künstler Toskanas, Benedikt Majano, anvertraut. Diese Mauer liegt fast unberührt bis 1870: heute sind nur noch die Türme des Nolaner und Kapuaner Tors, vier am Korso Garibaldi und zwei der Kaserne von S. Karl-der-Arena übrig. Westwärts begann die Erweiterung 1499, indem der Bezirk an dem jetzigen Toledo hereingenommen wurde. Wiederum war, als das übrige Italien im reichsten Kunstleben erblüht, für das unglückliche Neapel eine Zeit furchtbarer Unruhen und blutiger Kämpfe hereingebrochen; sie endigen damit, daß es im Jahre 1503 endgültig an Spanien fällt. Seine Vizekönige haben zum Teil große Verdienste, insbesondere Peter von Toledo (1532—53), dessen Name in der Hauptstraße Neapels lange fortlebte, bis sie eine ungeschichtlich fühlende Neuerungssucht und die Freude an der Einigung Italiens 1870 in die Romstraße umtauften. Peter erweitert die Stadt, indem er von S. Johann-zu-Karbonara (1533) beginnend, die Mauer etwas nordwärts verlegt, das Tor des heiligen Jänner an die Stelle versetzt, wo es jetzt ist, und bei S. Aniello das Konstantinopeler Tor errichtet. Die Mauer folgt dann der Bellinistraße, durchschneidet den Dante-Platz und zieht sich auf S. Katherina an der Kiaja zu, wo das Kiajator errichtet wurde. Von hier läuft sie um Kiatamone und endet bei Santa Lucia. Die Einwohnerzahl muß noch immer zugenommen haben; im Jahre 1585 überschlägt der alte Megiserus sie auf 500 000, und so reich war die Stadt, „daß allhie über 700 Bürger seyend, die Dörffer und Märckte, Schlösser und Herrschaften, ja gar Städte unter ihrer Gewalt haben; noch ist bei solcher Menge Volcks ein so großer Ueberfluß allda von allerlei Victualien, und was sonst man zu menschlicher Unterhaltung bedarff, daß sich zu verwundern". Auch wäre dies eine für die Kunst günstige Zeit gewesen, aber nun hat die Auflebung ihren Höhepunkt längst überschritten, und die Formensprache, die Neapel schließlich mit einer leidenschaftlichen Heftigkeit entwickelt, als ob es das Versäumte nachholen möchte, sie ist schon an der Wurzel entartet, unrein, und lediglich auf die äußerliche Wirkung berechnet. Auch jetzt in der Folgezeit erweitert sich die Stadt ohne Unterbrechung. Den Verkehrsbedürfnissen entsprechend bricht 1625 der Vizekönig Anton Alvarez, Herzog von Alba, das neue Alba-Tor an einer Stelle, die das Volk sich auf eigene Faust

geöffnet hatte, ganz ebenso wie 1640 der Herzog von Medina das Medina-Tor zu einem gesetzmäßigen Eingang ausbaute. Es ist die Zeit der Kirchen und Klöster: Pflaumer zählt im Jahre 1619 64 Nonnen- und Mönchsklöster und 180 Kirchen. Stil und Reichtum der Kunst entsprechen diesem Uebermaß kirchlichen Glanzes. In den 1700 verfallen die nutzlos gewordenen Mauern und weichen neuen Straßenzügen. 1740 läßt Karl von Burbon die Mauern am Meere bis zum Karmine niederlegen, 1782 fallen die am Kiatamone, 1787 die an dem kleinen Marktplatz, wo sich zu Ehren Karls der Halbkreis des karolinischen Forums erhob. Aehnlich erging es den übrigen Mauern und den Toren, von denen die letzten 1852 (Konstantinopel) und 1873 (Medina) verschwanden. —

Kehren wir nun noch einmal zum Altertum zurück und versuchen uns ein Bild davon zu machen, wie Neapel damals aussah, und was es an künstlerischen Mittelpunkten mag geboten haben.

Die Höhe des Pizzofalkone krönte der Tempel der Afrodite Euploia, der Göttin glücklicher Seefahrt, der die seemännische Bevölkerung Neapels opferte. Am Meere, wo der Grund sich jetzt wie bei Pozzuoli gesenkt hat, lag das berühmteste Heiligtum der Stadt, der schon erwähnte Grabhügel der uralten Strandgottheit der Neapler, der Sirene Partenope. Neapolitanische Münzen (Abb. 2) tragen in dem unbehelmten weiblichen Kopfe mit Stirnbinde ihr Bild, während sich auf der Rückseite wohl das des sagenhaften Vaters der Sirenen, des manneskköpfigen Stieres Acheloos, in Seitenansicht mit darüberschwebendem Siegesengel befindet. War er doch der in ganz Griechenland verehrte König der Ströme und des Wassers überhaupt. So weist hier alles auf den großen Ernährer Neapels, das Meer, hin. Eine dritte alte mehr örtliche Schutzgottheit war der Flußgott Sebetos, der auch irgendwo sein Heiligtum wird besessen haben, und auch er kommt auf den ältesten Münzen Neapels vor. Die Heiligtümer der von den Kumäern eingeführten Gottheiten, des Apollo, der Demeter und der Dioskuren standen wahrscheinlich an der höchsten Erhebung der alten Stadt, dort, wo sich heute die Apostelkirche, in der Nähe von S. Johann-zu-Karbonara befindet. Ueber den Trümmern des Dioskurentempels erhebt sich heute die Hauptkirche von S. Paul; erst 1688 wurde die noch stehende Vorhalle mit sechs korintischen Säulen (Abb. Bd. II) zerstört, nur zwei sind mit ihren guten römischen Kapitellen und Gebälk übrig geblieben. Anton Bulifon beschreibt in seinem Fremdenführer vom gleichen Jahre die Halle wie folgt: Vor des Herrn Geburt war dies ein Tempel, der von den Neapolitanern dem Apollo geweiht und später dem Kastor und Pollux von Tiberius J. Tarsus, einem Freigelassenen des Augustus und Oberaufseher der kaiserlichen Flotte, neu erbaut war. Man sieht heute die Ueberreste der Vorhalle dieses Tempels mit sechs Vordersäulen aus Marmor und darüber ein großes korintisches Gesims: sie sind wunderbar an Größe und Arbeit, mit herrlichen Kapitellen und Pflanzen, aus denen Blumen hängen und gebogene Akantusblätter, und im Fries des Marmorgebälks über den Säulen liest man die griechische Weihinschrift des Tarsus. . . Im Giebelfelde sind einige Götterbilder aus Marmor in Flacharbeit eingehauen. Unter anderen sieht man rechts den nackten Jüngling Apoll, der sich auf einen

Dreifuß stützt; in einem der Winkel ist das Bild der Erde, in dem andern das des Flusses Sebetos, beide liegend, aber halb aufgerichtet und nackt. Sebetos hält in der Linken die Rohrflöte, in der Rechten ein Gefäß, aus dem Wasser fließt. Die Erde stützt die Linke auf einen Hügelturm und hält in der Rechten ein Füllhorn, um die Fruchtbarkeit dieser Gegend zu bezeichnen. Es sind auch noch andere Gestalten da; man kann sie aber schwer erkennen, weil sie geborsten und ohne Kopf sind. Indes hält man die zwischen Erde und Apollo für Zeus und die neben Sebetos für Hermes, da zu seinen Füßen ganz deutlich der Flügelstab liegt. In der Mitte fehlen mit allem Marmor andere Figuren; an ihrer Stelle zog man eine Kalkwand und malte die Bilder von Kastor und Pollux darauf, mit dem Helm auf dem Kopfe und der Lanze in der Hand, wohl an Stelle der Marmorbilder, die aus irgend einem Grunde heruntergefallen sind. — Aus Kastor und Pollux wurden Peter und Paul in der kristlichen Zeit, wo die beiden Heiden und zwar, wie es scheint, erst 1578 aus dem Giebel entfernt wurden. Sebetos und Erde aber sieht man noch heute in traurigen Resten rechts und links in der Stirnseite der Kirche eingemauert. Neapel eigentümlich war der von Kümä übernommene Dienst des Hebon, den man mit dem bärtigen Dionysos zusammenbringt; er kehrt auffallend häufig in den Sammlungen des Nazionalmuseums wieder. Der kampanische Volksgott Herakles, dessen Sagenkreis den des römischen Herkules überschneidet, hatte seine Dienststätte wohl bei der Hauptkirche von S. Johann an der Südwestecke der Stadt, in deren Turm man noch heute allerlei römische Reste eingemauert sieht, während die Stadtgottheit, die Tyche von Neapel, an der Stelle verehrt sein mag, wo sich heute der Dom erhebt; der Sage nach hätte sich dort bald ein Poseidon-, bald ein Apollotempel befunden. Eine Burg im eigentlichen Sinne gab es wohl nicht, wenn wir den Pizzofalkone ausschalten. Manches deutet aber darauf hin, daß ein Ersatz dafür in der neuen Stadt der Bezirk um den Apollotempel bei der Apostelkirche bildete. — Mit diesen schwachen Anhaltspunkten ist das einst so glänzende griechische Neapel, soweit die Baukunst in Betracht kommt, erschöpft. Steigen wir in die Römerzeit herab, so finden wir auf der Eierburg und dem anstoßenden Festlande das glänzende Schloß des Lukull. Hier kam Cicero nach Cäsars Ermordung mit Brutus zusammen. Auf dem Vorgebirge des Posilipp erhob sich das märchenhafte Lustschloß des Vedius Pollio; Reste eines kleinen Teaters und des Odeons sind noch erhalten. Die bequeme Verbindung mit Pozzuoli stellte die falsch benannte Grotte des Sejanus her. Die Stätte, wo Vergil († 19 v. Chr.) begraben liegt, ist verschwunden; sie ist näher an der Stadt gewesen, als das römische Grab auf dem Posilipp, das man jetzt dafür ausgibt, und zwar in dem Nazionalgarten, dort wo sich jetzt der Tempel zu Ehren des Dichters erhebt. Die Stätte der neapolitanischen Kampfspiele, die erst durch die Einrichtung der kapitolinischen Spiele in Rom durch Domizian im Jahre 86 n. Chr. die erste Stelle in Italien einbüßten, werden wir am heutigen Cavourplatze und weiter an der Straße des heiligen Karl-der-Arena zu suchen haben. Wie man das Griechentum liebte und nachahmte, so pflegte man diese Spiele freigebig. Augustus wird als Förderer genannt. Nero trat in Neapel selbst als Wettsänger auf, und noch 186 n. Chr. werden die Spiele erwähnt. Petrarka

(1344) wohnte hier, wie er voller entrüsteten Entsetzens schreibt, einer Art von Gladiatorenkämpfen bei. Ein großes Amfiteater befand sich in der Antikalja; es öffnete sich nach Süden, und Teile einer äußeren Bogenreihe sieht man noch heute in der Antikaljastraße, (dagegen gehören die beiden diese überspannenden Ziegelbögen einer späteren Anlage an). Der Marktplatz ist bei S. Paul zu suchen, wo sich, wie wir sahen, auch der Tempel der Dioskuren erhob. Nicht weit vom Teater befanden sich die Bäder. An der Forzellastraße finden wir auch Reste eines alten Straßenbogens, den Arco de' Caserti. Erwähnen wir noch die antiken Säulen, die hier wie überall in Italien beim Bau kristlicher Kirchen verwendet wurden und zwar meist ohne sonderliche Rücksicht auf ihre Stärke und Höhe,*) so ist auch diese spärliche Ausbeute erschöpft; derartige Säulen mit korintischen Kapitellen finden sich in dem älteren Teile des Doms, S. Restituta, und in dem zu S. Paul gehörigen Kreuzgange. Was ist geblieben von den Tempeln, dem Säulenwald, Teater und Odeon, die Statius († 96 in Neapel) in hochtönenden Worten preist? Künstlerischen Anteil erregt nichts von alledem; kaum daß wir es im Gewühle des neapolitaner Straßenlebens gewahren, und was die Stadt an künstlerischen Altertümern birgt, müssen wir in den stattlichen Räumen seines Nazionalmuseums aufsuchen.

*) Dies hängt wohl mit der alten Uebung zusammen, die Kirchen durch Vorhänge abzuteilen, wodurch Uebersichten, wie wir sie jetzt gewöhnt sind, unmöglich waren. Die Reste dieses Verhängens kann man noch jetzt alle Jahre bei hohen kirchlichen Festen in den mit Stoffen umgebenen Säulen erkennen.

3. Das Nazionalmuseum.

Die hier vereinigten Sammlungen gehören zu den reichsten und bedeutendsten, lange Zeit leider auch zu den ungeordnetsten der ganzen Welt. Erst sein (1904 entfernter) Leiter Hektor Pais legte Hand an eine übersichtlichere Neuordnung, die allerdings mehr wissenschaftlichen als künstlerischen Grundsätzen entspricht. Besonders fühlbar bleibt noch immer der Mangel eines einigermaßen zuverlässigen Verzeichnisses. Die vorhandenen Führer sind ganz unbrauchbar. Nur für die Münzen, Waffen und Inschriften ist gesorgt; alles übrige bleibt noch der eifrigen Arbeit der Beamten des Museums vorbehalten.

Die Sammlungen umfassen zunächst die reichen, an Zahl von keiner übertroffenen Altertümer aus egyptischer, griechischer, etruskischer, römischer Zeit. Unter ihnen ragen besonders die Erzwerke (meist kampanischer Herkunft) hervor, die antiken Wandgemälde und die schier unermeßliche Gefäßsammlung aus den Gräbern Unteritaliens. Von gleichem Reichtum ist, was uns an kunstvollem Hausgerät aus den verschütteten Städten Herkulaneum und Pompeji aufbewahrt wird: Die Erz-, Gold- und Silbersachen, die Gläser, die geschnittenen Steine, Münzen und kleinen Erze. Vervollständigt wird dies Kunstlabirint noch durch großartige Mosaikwerke, Inschriften, Papiri usw. In die Zeit der Auflebung und besonders in die späteren Jahrhunderte der neapolitanischen Malerei führt uns die Gemäldesammlung. Auch sie ist überreich an Nummern, aber im ganzen weniger bedeutend als ihre Schwestern in Venedig, Mailand, Rom, Florenz. Denn ihr Hauptwert liegt in den späteren Werken der neapolitanischen Schule. Von den Kunstwerken der Auflebung sind neben einigen Erzen namentlich eine schöne Plakettensammlung und die prachtvollen Gewebe des Vasto-Palastes hervorzuheben. Eine kritische Sichtung des Echten vom Falschen ist noch nicht überall durchgeführt, und gerade für diese Seite der Forschung dürfte Neapel ein reiches Feld bieten.

Wir betrachten zunächst die alte Marmor- und Erzbildnerei, dann die kleinen Erze, Hausgerät, Schmuck, Kameen und Glas und schließen mit einer Wanderung durch die antike Wand-, Gefäß- und Mosaikmalerei.

4. Die antiken Erze und Marmorbilder.

So reich die Neapeler Sammlung des Museums auf den ersten Blick auch erscheinen mag, so sind doch weit weniger Urbilder der besseren Zeit vorhanden, als man annehmen möchte. Ursprüngliche griechische Arbeiten lassen sich an den Fingern herzählen; das weitaus meiste sind späte griechisch-römische Nachahmungen, Abwandlungen und Fälschungen, sowohl aus dem Altertum wie aus der Zeit der Auflebung. Die Zeit, aus der die große Menge guter Arbeiten stammen, ist keine schöpferische mehr gewesen. Wir müssen uns vielmehr darüber klar werden, daß die Neapler Sammlung weit mehr einen Ueberblick über den ungeheuren Fabrikbetrieb der alten Erz- und Marmorbildnerei bietet als Urbilder griechischen Ursprungs, wie dies z. B. in weit höherem Maße das Britische Museum, das Louvre und das Berliner Museum tun. Bei den berühmten zum größten Teile aus kampanischen Gießereien stammenden Erzen ist dies besonders bemerkbar, und heute ist man im Gegensatz zu der uneingeschränkten Bewunderung vergangener Zeiten in der Schätzung so herabgegangen, daß man meint, „die Originale unter den Neapler Großbronzen seien kunstgeschichtlich wertlos, die kunstgeschichtlich bedeutenden Stücke keine Originale". In der Tat bieten die zahlreichen Beispiele der rastlosen Kunsttätigkeit vom 2. Jahrhundert v. Chr. abwärts nur mehr eine bunte Mustersammlung von Nachahmungen, Umänderungen, Abwandlungen älterer und neuerer Vorbilder mit und ohne Zutaten aller Art. Fügt man dem die vielfachen Verstümmelungen, Mißhandlungen, Ausbesserungen hinzu, denen sie im Laufe der Jahrhunderte Unverstand, Mode oder Fälschungstrieb aussetzten, so ergibt sich, daß den Kunstfreund hier mehr noch als in Rom und anderswo die mühselige Aufgabe erwartet, aus oft bis zur Unkenntlichkeit veränderten Resten sich das alte Urbild vor dem geistigen Auge wieder zusammenzusetzen. In der Lösung dieser Aufgabe liegt der wesentliche Genuß, den uns eine Betrachtung der Neapler Bildnerei verschaffen kann. Anderseits bietet gerade die Fülle des Vorhandenen hier die Möglichkeit, wenn auch an der Hand später Nachbilder, doch eine nicht allzu lückenhafte Wanderung durch die verschiedenen Epochen der griechischen Kunst zu versuchen. Sie ist als solche äußerst lehrreich, schärft den Blick für das Echte und lehrt uns, das Nachfolgende aus dem Vorhergehenden zu entwickeln und zu verstehen. Auch wollen wir nicht vergessen, daß sich unsere Wanderung trotzdem in einem Reichtum von Formen und künstlerischen Gedanken bewegt, die sich ein halbes

6556.

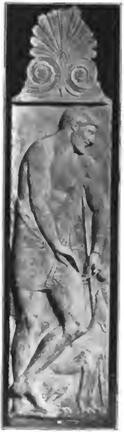


Abb. 3.
Nachbildung der Grabstele Alxenors von Naxos (Athen).

Jahrtausend lang auf den höchsten Höhen menschlichen Kunstschaffens überhaupt hielten. Auch die Nachbilder, die wir zwar lernen geringer zu achten als die wenig zahlreichen echten Urbilder, zeigen immer noch eine Güte der Arbeit oder einen Abglanz künstlerischer Größe, die sie weit hinausheben über das, was wir Spätgeborenen heute bescheiden genug geworden sind ebenfalls als Kunstwerke zu bewundern.

Ueberblicken wir den Verlauf der griechischen Kunst und ihres griechisch-römischen Ausläufers, so teilt er sich ungezwungen in vier große Epochen. Auf die älteste Zeit, die altertümliche, welcher die immer tiefer dringende Forschung heute bereits eine besondere frükarchaische Zeit vorsetzt, folgt mit der Entwicklung der altargivischen Schule des Hagelaidas die eigentliche Blüte der griechischen Bildnerei: Myron, Fidias und Polyklet bilden die Höhepunkte der ersten Hälfte; Skopas, Praxiteles und Lysipp die der zweiten. Nach Alexander dem Großen erhebt sich in einer schönen Nachblüte der Hellenismus noch einmal zu einer wunderbaren Höhe. Mit ihm aber ist die Kraft erschöpft. Von der Mitte etwa des zweiten Jahrhunderts v. Chr. beginnt in dem späten Hellenismus der Neuattiker der Verfall, der sich aus gelehriger und gelehrter Nachahmung nur noch in der römischen Bildniskunst und Architektur zu Eigenem erhebt.

Bei unserer Wanderung durch die altertümliche Kunst Griechenlands (wobei wir nicht vergessen, daß wir darunter die gesamte Insel- und Halbinselwelt des östlichen Mittelmeeres verstehen) stoßen wir im Neapler Museum auf kein Beispiel der ältesten Zeit. Erst als sie schon gelernt hat, ihre Typen durchaus selbständig zu schaffen, treten uns auch dort einige Beispiele vor Augen.

Da ist zuerst die Grabstele mit dem ruhenden Mann und seinem Hunde (Nr. 6556, Abb. 3). Ihr Marmor stammt von einer Insel des ägäischen Meeres. Sie selbst entspricht einem jonischen Typus, dem wir auch sonst begegnen. Auf einer schlanken, mäßig starken Platte, die in diesem Falle von einer Palmette gekrönt ist, bietet sich in Flacharbeit das Bild eines auf einen Stab gestützten bärtigen Mannes dar, der sich mit dem zu ihm aufblickenden Hunde unterhält. Auf dem älteren Vorbilde zeigt er ihm eine Heuschrecke. Die Brust ist nach vorn, der Kopf mit feinwolligem Haar und Bart und Stirnband, sowie die Füße sind nach links gedreht. Das rechte ist Standbein, das linke steht spielend darüber gekreuzt. Der lange Stab, das Zeichen des Wohlhabenden, stützt das Gewand unter der linken Achsel und geht zwischen dem Zeigefinger und dem großen Finger der linken hindurch. Der verkümmerte rechte Arm ist in eigentümlich ungeschickter Verdrehung

5608.



Abb. 4. „Aeginetischer" Männerkopf in Erz.

zum linken Oberschenkel geführt, die Hand mit dem Rücken nach oben halb gesenkt, der Hund rechts sieht aufmerksam zu ihm hinauf, indem er den Kopf wendet. Um das linke Armgelenk hängt am Riemen ein Oelfläschchen. In allen Zügen erkennen wir noch die Befangenheit der alten Kunst, zugleich aber auch das Streben, von der Ueberlieferung, welche die flache, eingeritzte Seitenansicht durch Aushöhlen des Untergrundes zu gewinnen sucht, loszukommen. Schon dies Bild zeigt uns auch zwei Eigenheiten der griechischen Kunst, denen sie Zeit ihres Bestehens treu bleibt: sie baut rastlos auf dem Grunde einiger weniger überlieferter Typen weiter und entwickelt sie dabei zu immer größerer Freiheit. Mit diesen Grundzügen wird es verständlich, wie einerseits die Kunst der Griechen immer inmitten des Lebens bleiben konnte, und wie sie anderseits Schritt um Schritt zur Vollendung gelangen mußte. Man hat früher dieses Streben nach Typenbilden verkannt und in der Gestalt der Grabstele den nach Itaka zurückgekehrten Odysseus erblicken wollen. Derartige Deutungen führen stets in die Irre, und es ist gefährlich, typische Vorgänge und Persönlichkeiten der griechischen Kunst auf bestimmte Dinge und Menschen deuten zu wollen. Erst auf dem Gebiete der griechischen Bildniskunst haben sie ihre Berechtigung. Hier handelt es sich offenbar nur darum, ein Bild des Verstorbenen zu geben, das ganz allgemein die Ueberlebenden an seine Lieblingsbeschäftigung, sein ganzes Wirken erinnern sollte. Der Typus dafür stand längst fest, und ein Vorbild findet sich aus böotischem Marmor in der Grabstele von Orchomenos in Aten, die den Naxier Alxenor als Künstler meldet. Vergleicht man beide Stelen, so ist die Neapler jünger und wird deshalb auch, wenn man jene in die Zeit der Perserkriege ans Ende der 500 setzt, wo der ganze Norden Griechenlands unter dem Einfluß jonischer Kunstübung gestanden zu haben scheint, bereits auf den Anfang der 400 verlegt werden müssen. Auffallend ist, daß die Heuschrecke in der Rechten verschwunden ist, womit der eigentliche Grund der ganzen Bewegung fortfällt. Diese und andere Abwandlungen zusammengenommen mit dem Umstande, daß auch die alte Umrahmung der Stele in dem Neapler Nachbilde fehlt, läßt sogar den Verdacht einer nachahmenden Arbeit aus weit späterer Zeit zu.

In die vollendete Blüte des altertümlichen griechischen Stils führt uns ein eherner „äginetischer" Männerkopf, der 1756 in der Vorhalle des Hauses der Pisonen in Herkulaneum gefunden wurde (Nr. 5608, Abb. 4). Er hat wie die meisten um diese Zeit gefundenen Erzbilder seinen Edelrost völlig eingebüßt, und zwar infolge einer Mißhandlung, über die uns schon Winckelmann belehrt. Darnach wurden die Erze ergänzt und ausgebessert. Ihren schönen Edelrost verloren sie im Feuer. Dann wurden sie von neuem mit einer „ähnlichen Farbe", also wohl mit irgend einer Säure überzogen, „die sich aber von der alten Patina sehr unterscheidet, und an einigen Köpfen widerwärtig aussieht", woraus man sich auch das gleichmäßig Stumpfe dieser mißhandelten Werke erklären mag. Dank den äginetischen Bildwerken in München und einiger anderer sicherer Denkmäler schließen wir, daß unser Kopf ziemlich bestimmt griechischen Ursprungs ist und vielleicht einem Apollo zugehörte, wenngleich neuerdings gewichtige Stimmen dafür eintreten, daß auch hier nur die aus einer kampanischen Gießerei stammende Wiederholung eines griechischen Urbildes vorliegt.*) Wer sich diesen Kopf recht einprägt, wird sich ein Urteil über die Grenzen der frühen griechischen Kunst im Uebergange zur Epoche der Perserkriege bilden können. Kräftig, fast derbe geformt, sitzt er sicher auf einem kraftvollen Halse. Alle Formen sind einfach, aber mit bestimmter Schärfe ausgezogen. Das Gesicht ist eher rund als länglich, der Mund streng, die Mundwinkel noch ein wenig heraufgezogen; aber schon beginnt das übliche altertümliche Lächeln zu schwinden. Die Nase ist auch am Ansatz gerade, ihre Seitenlinien setzen sich in den gleichförmigen Brauen fort, die schmale, wie Bindfäden aufgesetzte Bögen bilden. Die Augen sind ganz flach, nicht mandelförmig, und mit schwachen unteren Lidern. Die Augäpfel selbst sind flächig groß und nahmen noch farbigen Schmelz auf. Der Augenstern ist nicht angedeutet, die Ohren sind kurz und breit. Bezeichnend für diese Uebergangszeit ist die Haartracht: vom Scheitel fließen ringsum die Haare aufs feinste ziseliert in gleichweit abstehenden Wellen nach dem Kopfrunde; hinter den Ohren beginnen zwei ebenso behandelte Flechten, die sich im Gegenzuge beiderseits rings um den Kopf legen und vorn über der Stirn entweder wie bei unserem Kopfe **über**, oder wie bei dem Jüngling vom Ostgiebel des Tempels von Aegina und einem berühmten altertümlichen Jünglingskopfe im Akropolismuseum zu Athen, **unter** den Stirnhaaren zusammengeknotet sind. (Man vergleiche auch den Kopf der sogen. Berenike 5592, wo allerdings die Flechte im Nacken beginnt, und das kleine Erzbild des Dionysos 5087.) Ueber der Stirn quillt von Ohr zu Ohr eine reiche Fülle ganz kleiner Löckchen hervor, die wie kleine Korkzieher bis fast an die Augenbrauen herabreichen, eigens gegossen und angelötet sind, und so die Fuge des aufgesetzten Oberkopfes verdecken.

Die eben erwähnte **Berenike** mag schon hier ihren Platz finden, obgleich ihr Urbild nicht bis höher als das 4. Jahrh. hinaufgerückt werden darf. Es ist ein jugendliches Erzbrustbild (Nr. 5592, Abb. 5) und ihr früher Stil beweist, daß

*) Und zwar nicht aus Aegina, wo der Zopf im Nacken beginne, sondern aus ionisch-attischen Landen.

5592.



Abb. 5. Apollon- oder Dionysioskopf aus Erz. („Berenike".)

sie mit keiner der geschichtlichen Bereniken etwas zu tun hat. Der Kopf ist auf kräftigem, wohlgeformtem Halse geneigt und nach links gewendet. Das Gesicht ist länglich schlank und hat einen jetzt entstellten, in tiefer Höhlung geöffneten Mund, von dessen Lippen die farbige Einlage entfernt ist, mit der sie einst belegt waren. Die Nase ist gerade, lang und fast ohne Stirneinbuchtung. Die Augen, die noch ihre silberne Füllung zum Anbringen des Schmelzes hatten, als man das Bildnis in Herkulaneum fand, sind nun zerstört: sie zeigen großen mandelförmigen Schnitt, die untern Lider sind deutlich ausgebildet. Die Brauen bilden einen schönen Bogen, ihre Haare sind nicht angedeutet. Das Kopfhaar fließt vom Scheitel wie gewöhnlich in Kuppelform herab, dann wird es, ähnlich wie bei dem soeben besprochenen Kopfe, aber nur durch eine Flechte gehalten, die vom Hinterkopf nach rechts über den Vorderkopf geht und, über die Ansatzstelle dünner werdend, sich in diese legt. Der noch übrige Teil des Haares wird von dem Gesicht und dem Nacken aus aufwärts gekämmt, so daß die Ohren, oberhalb deren zwei besonders kräftige Büschel liegen, ganz frei bleiben. Dieser Teil ist weit sorgfältiger behandelt, als der später aufgesetzte, vernachlässigte Oberkopf.

Es handelt sich hier überhaupt nicht um einen Frauenkopf, sondern wohl um einen Apollo oder Dionysos. Die weiblich gebildete Brust mit dem Gewandteil von der rechten Schulter ab scheint eine spätere Zutat zu sein, und es mag dahingestellt bleiben, ob wir es hier nicht auch wie so oft mit der späten Abwandlung eines früheren Vorbildes zu tun haben. (Vgl. die sog. Diana, Rom, Kapitol. Mus. Nr. 41.)

Gelehrte Streitfragen verschiedener Art knüpfen sich auch an zwei Standbilder, die als Wiederholung eines Werkes der frühen Kunst Attikas angesehen werden. Aus dieser Schule, in der sich die Errungenschaften der umliegenden Griechenkunst wie in einem Mittelpunkt sammelten, sollte sich im Laufe der 400 die höchste Kunstblüte Griechenlands entwickeln. Für die 500 sind wir in der seltsamen Lage, daß wir wohl eine Reihe frühattischer Werke besitzen, deren Urheber wir nicht kennen, umgekehrt eine ganze Anzahl von attischen Künstlernamen wissen, deren Werke wir nicht nachweisen können. Nur die Arbeit des Antenor, ein bemaltes Frauenweihebild, dessen Inschrift auf dem Sockel gefunden wurde, soll hier eine Ausnahme machen und aus der ersten Zeit jenes Künstlers, etwa dem Jahre 530, stammen,

6009. 6010.



Abb. 6. Gruppe des Harmodios und Aristogeiton in Marmor.

wo er bei den die Kunstübung beherrschenden Joniern in die Lehre gegangen wäre. Wie dem auch sein mag, derselbe Künstler erhielt vom Staate den Auftrag, die Erzgruppe der Mörder des Pisistratiden Hipparchos zu schaffen, den Harmodios und Aristogeiton (6009, 6010, Abb. 6) im Jahre 514 am Feste der Panatenäen zum Wohle des Staates erstachen. Das Werk wurde um 510 vollendet, auf dem Marktplatze von Aten aufgestellt und von dort durch den plündernden Xerxes 480 nach Ekbatana entführt. Fast 200 Jahre später gab es Antiochus, des Seleukos Sohn, aus Ehrfurcht vor atenischer Kunst zurück, während bereits 477 nicht Antenor, sondern die Bildhauer Kritios und Nesiotes eine neue Gruppe aufstellten, die vielleicht nur eine Wiederholung von der des Antenor war. Wie sie sich in Neapel in Marmor darbietet, ist der links stehende ältere Aristogeiton, der spitzbärtig sein sollte, mit dem späten jugendlichen Kopfe eines Atleten versehen: wie wenig er paßt, zeigt schon ein Vergleich mit den kleinen regelmäßigen Ringellöckchen des Harmodios. Glücklich ergänzt erscheint er in der Sammlung der Gipsabgüsse in München (Nr. 553). — Er befindet sich in lebhafter Ausfallstellung, das linke Bein ist vorwärts gebeugt, das rechte mit erhobener Ferse rückwärts gestreckt, der linke Arm mit kurzem, wie eine Aegis darübergeworfenen Mantel ist zur Abwehr fast wagerecht ausgestreckt und hielt in der ergänzten Hand wohl die Scheide des Schwertes, das sich in der unten zum Ansturm gestreckten Rechten befindet; auch dieser Arm ist modern ergänzt. Brust und Leib sind kräftig und voller Leben, in einfachen, aber geschmeidigen, an das Erz erinnernden Flächen und Formen gearbeitet. Nach den übrigen alten Darstellungen wäre der ältere Aristogeiton so gedacht, daß er den jüngeren, der zum tödlichen Schlage ausholt, zu dessen Rechten deckt. Aber auch dieser ist seltsam wiederholend zugleich in Abwehr und Angriff dargestellt. Nur der Oberkörper erscheint weniger vorwärts geschoben, sondern steht senkrechter und in ruhigerer Haltung. Die Rechte ist hoch erhoben und hält ungeschickt ergänzt das Schwert fast wagrecht über dem Kopfe in einer Fechter-

stellung, die sich mit einem Ausholen zum Schlagen nicht vereinigt, während die ebenfalls ergänzte Linke die gleiche Haltung hat wie die Rechte des Aristogeiton: die zum Angriff fertige. Aus alledem ergibt sich zunächst keine befriedigende Wirkung. Dennoch erlauben alte Abbildungen der Gruppe, wie sie auf attischen Münzen und Bleimarken der Zeit, auf einem Tongefäß und einem Sessel, endlich auch auf einer Münze der frygischen Stadt Kyzikos (aus den 400 v. Chr.) erhalten sind, keine wesentlich andere Haltung. Sie machen es auch unzweifelhaft, daß die Neapler Standbilder die marmorne Wiederholung der atenischen Erzgruppe darstellen und zwar, wie man annehmen zu müssen glaubt, der späteren des Kritios und Nesiotes. Wiederholungen bietet unser Museum noch in den Nummern 6408 und 6411. —

Wollen wir uns einmal an diesem Beispiele klar machen, welcher Arbeit sich der Kunstfreund zu unterziehen hat, um zu einem klaren Begriffe von dem Urbilde zu gelangen in seiner Vorstellung das alte Bild selbst wieder herzustellen. Zunächst hat er diese marmorne Wiederholung in das ursprüngliche Erz zu übertragen. Er wird daher die sehr störenden Stützen der Baumstämme, die für die Arbeit in Metall ganz überflüssig sind, wegdenken. Er hat sich vorzustellen, wie ganz anders das gegossene Metall mit seinen weichen runden, elastischen Flächen und Formen, verbunden mit feiner Ziselierarbeit im einzelnen gegenüber der gleichförmigen und spröden Meißelarbeit in Stein wirken muß. Er hat ferner zu berücksichtigen, daß an der zum Schlagen ausholenden rechten Gestalt die halben Beine und beide Arme, an der linken der rechte Arm und die linke Hand moderne, zum Teil ungeschickte und unrichtige Ergänzungen sind. Er hat den zwar alten, aber nicht zugehörigen Kopf des Aristogeiton durch den stilgerechten eines spitzbärtigen älteren Mannes zur ersetzen. Er hat sich schließlich vor dem geistigen Auge die mutmaßliche Größe und die unzweifelhaft vorhandene farbige Behandlung des Erzes auszumalen. Was die Größe betrifft, so war das Gefühl der Griechen für das richtige Maß, je nachdem das Standbild innerhalb eines Baues oder im Freien aufgestellt war, viel feiner und sicherer, als schon bei den Römern oder gar in unserer Zeit. Ist doch heute das Urteil über die Maße des umgebenden Raumes, der einem Standbilde zukommt, wenn es die richtige Wirkung ausüben, selbst genügend hervortreten und doch sich dem Ganzen unterordnen soll, so gut wie völlig verschwunden. Wer sich in Neapel bequem darüber belehren will, betrachte die Gruppe des farnesischen Stiers, die mit richtigerem Gefühl bis 1825 im Freien des Nazionalgartens an der Stelle aufgestellt war, wo jetzt die schöne alte Porfyrschale aus Pästum steht. Oder umgekehrt prüfe er die jetzt am Eingange des Nazionalgartens aufgestellten Nachbilder klassischer Kunstwerke, wie den Apoll von Belvedere, die Artemis usw., die trotz einer formelhaften Vergrößerung hier jede Wirkung einbüßen, weil sie, einst völlig farbig, für einen Innenraum von ganz bestimmten Verhältnissen und besonderer Licht- und Farbenwirkung gedacht waren. Für den griechischen Kunstsinn gab es kein selbständiges nur für sich wirkendes Kunstwerk; ein jedes hatte seinen ganz bestimmten Zweck, und diesem Zwecke wurden Farbe und Stoff, Größe, Umgebung und Haltung untergeordnet.

Wie haben wir uns weiter die farbige Wirkung der Erze vorzustellen? Wie bei Holz und Marmor arbeitete die griechische Kunst ohne Rücksicht auf den Stoff mit allen Mitteln farbiger Wirkung. Was das Empfinden der späten Auflebung, die ja die nachzuahmenden antiken Vorbilder schon meist verblichen vorfand, und gar die sinnlose Farbenscheu unserer Zeit (verbunden mit einer unnatürlichen Ehrfurcht vor dem Grundstoff, aus dem ein Kunstwerk hergestellt sein soll*) verlangt, ist das Ergebnis abgezogener Sätze, auf welche die Unmittelbarkeit griechischer Anschauung gar nicht kommen konnte. Auch berücksichtigen wir, daß die Fülle und Stärke des südlichen Lichtes eine weit kräftigere Verwendung einfacher Farben zuläßt, ja verlangt, als unser an gebrochene Töne gewöhntes und auf wenige Farben abgestimmtes Auge sie verträgt. Sieht man sich unter diesem Gesichtspunkte z. B. die starren Erzfiguren der sogen. Tänzerinnen von Herkulaneum an, die nicht nur ihre alte Farbigkeit, sondern auch den einigen Ersatz bietenden Edelrost der Zeit eingebüßt haben, so sagt uns schon das unheimliche Weiß der Augen, das unvermittelt aus dem düsteren Schwarz des Erzes hervorleuchtet, daß so scheußlich und unausgeglichen die Wirkung ursprünglich nicht gewesen sein kann. In der Tat wissen wir heute, daß die Alten eine ganze Menge von Kunstgriffen anwandten, um eine möglichst wirksame Färbung ihrer Holz-, Erz-, Stein- und Goldelfenbeinbilder zu erzielen. Hierbei kam es ihnen zunächst weniger auf Naturwahrheit an, als auf lebhafte und kräftige Färbung. Maßgebend waren anfangs auch die beschränkten Farbenmittel, mit denen man z. B. auf den ältesten hölzernen Weihebildern einen farbigen Eindruck hervorzurufen vermochte, etwa so, wie es bei manchen Naturvölkern noch heute der Fall ist, mit ein paar grellen Tönen, die aus naheliegenden Stoffen sich herstellen ließen. Ferner war für die Wirkung der unter südlicher Sonne durch eine bestimmte Zusammenstellung heller und dunkler Farben erzielte Gesamteindruck ausschlaggebend. Diese einfachen Farben aber wurden nach und nach durch die Sitte geheiligt, typische, also wesentliche Beigaben religiöser Weihebilder. So wanderten sie mit in eine Zeit hinein, der bereits reichere Mittel zu Gebote standen, und blieben auch dann noch durch die Ueberlieferung geheiligt in Geltung, etwa so, wie noch heute die Farben des Heiligenbildes in zähem Festhalten an die ältesten Vorbilder weiter verwendet werden.

Bei der Erzbildnerei handelt es sich um andere Mittel als bei Holz und Stein. Das Bedecken mit einer Farbenschicht war hier kaum angebracht und ist jedenfalls nicht nachweisbar. Sollte eine farbige Wirkung am Erz wetterbeständig sein, so kommen in Betracht die Vergoldung und Versilberung; die Einlage verschiedenfarbiger Metalle; die Mischung mit anderen Metallen, um bestimmte Töne zu erzielen; die Aetzung und die Belebung durch farbigen Schmelz. Die meisten, wenn nicht alle diese Mittel, müssen schon frühzeitig in vollendeter werkmännischer Verwendung gestanden haben. Schon der so verschiedenfarbige wundervolle Edelrost, der viele alte Erze überzieht, wo er nicht durch Unverstand zerstört war, gibt uns

*) Es ist meist der bei uns wie alles Fremde mit einer Art Andacht verehrte Marmor, der denkbar ungeeignetste Kunststoff für deutsche Lande!

zu denken. Bei dem Erzbild des ruhenden Hermes in Neapel z. B. bemerkt man, wie Lippen, Brustwarzen und Augenbrauen mit rötlichem Kupfer ausgelegt waren. Das gleiche ist schon bei dem didymäischen Apoll im Louvre der Fall, der bis in die zweite Hälfte der 500 zurückgeht. Das ganze Bild war vielleicht in verschiedenen Tönen vergoldet, die Augen mit durchsichtigem Glasschmelz versehen. Ein männlicher Erzkopf von der Akropolis in Aten hat gleichfalls mit rötlichem Kupfer ausgelegte Augenbrauen und Lippen; die Augen sind aus weißem Schmelz, die Pupille ist ein schwarzer Fleck, die Wimpernhaare sind einzeln in feinster Arbeit am Erze wiedergegeben. Später wurde die samtene Tiefe des Schwarzes der Pupille dadurch erreicht, daß man sie ausbohrte. Die Kopfbinden der Tänzerinnen von Herkulaneum (5620 und 5621) sind abwechselnd mit Blättern aus Kupfer und Silber eingelegt; am Saum von 5621 findet man ein wie Spitzen eingelegtes Dreieckmuster; 5604 hat ebenso seitwärts eingelegte Gewandstreifen, und der Opferknabe, der sich jetzt unter den Werken der **Auflebung** in Neapel befindet, ist dadurch als Fälschung erkannt, daß er die zwei starken, mit Kupfer gemischten Streifen, die sich auf dem Mantel seines Vorbildes in Rom befinden, nicht zeigt. Der schöne Efebe mit Siegerbinde in München (Glypthotek Nr. 457) hat schwer vergoldete Lippen, während der übrige Teil des Kopfes seine Farben eingebüßt hat. Der neapolitanische Efebe mit den schönen und lebendigen braunen Augen aus Pompeji (125 348, Abb. S. 48), den heute ein wundervoller blauer Edelrost mit Weiß und Grünspan bedeckt, war versilbert. Ja von einer sterbenden Jokaste des ateniſchen Erzgießers Silanion wird berichtet, daß er die Bläſſe der Wangen durch einen Zusatz von Silber erzielte, während der Rodier Aristonidas das Gesicht des wahnsinnigen Atanas, der seinen getöteten Sohn auf der Schulter davonschleppt, durch den Zusatz von Eisenrost künstlich rötete. Das Streben nach farbiger Naturwahrheit geht da, wo sie durch keine heilige Ueberlieferung eingeengt war, sogar soweit, daß sich z. B. in dem bekannten marmornen Kopf des Frauenbildes des Antenor in Aten (gegen 530) die Augäpfel aus Glasschmelz in einer Erzeinfassung eingesetzt zeigen, die ganz fein gezahnt ist, um die Wimpern wiederzugeben.*) Wir werden noch bei den Gegenständen aus Erz, die für den Gebrauch bestimmt waren, auf gefärbte Metalle zurückkommen. Jedenfalls müssen wir uns vorstellen, so gut es eben geht, daß die antiken Erzbilder eine weit stärkere naturalistische Farbenwirkung auszuüben vermochten, als sie es jetzt zu tun imstande sind, und dies alles auf unsere neapolitanische Gruppe der Tyrannenmörder angewendet, lehrt uns, daß sie, von der allgemeinen Formgebung abgesehen, mit ihrem Urbilde nicht viel mehr gemein haben.

---

*) Plutarch berichtet (De Pythiae oraculis) von Besuchern, die sich über die seltsame azurblaue Färbung der Erzbilder des Weihgeschenks der Spartaner für Aegispotamoi in Delfi wundern; sie können sich diese Farbe nicht erklären. Hiernach scheint es, daß man schon zu Plutarchs Zeiten die angewandte Technik nicht mehr allgemein kannte. Die Vermutung eines Gelehrten, der grüne dem Erz aufgesetzte Edelrost habe sich verfärbt und sei abgeblichen, ist willkürlich: beide Töne, grün wie blau, bilden sich je nach der Legierung des Metalls, das man verwendete. Was hier auffällt, ist, daß man sich darüber wundert; es mußte also etwas Ungewöhnliches sein, und die Frage liegt nahe: wie sahen denn die Erze für gewöhnlich aus?

6008.



Abb. 7. Jagende Artemis in Marmor. („Artemis Lafria“.)

Wie mit diesem, so steht es mit der überwältigenden Anzahl der in der Neapeler Sammlung vorhandenen antiken Bildwerke.

Noch verwickelter wird die Sache, wenn es sich um Denkmäler handelt, die auf den ersten Blick hochaltertümlich zu sein scheinen, ohne daß man dies Alter nachzuweisen vermöchte. Lange Zeit hat man daher das Marmorbild einer altertümlichen Jagenden Artemis (6008 Abb. 7), das in Torre Annunziata gefunden wurde, einfach für eine Fälschung gehalten; heute wissen wir, daß es tatsächlich die wenn auch spätere so doch getreue Nachbildung eines alten Standbildes der jungfräulichen Jägerin ist. Es stellt sie nach links kräftig ausschreitend dar; in der leicht gehobenen Linken trug sie die Fackel, während die Rechte mit einer altkünstlerisch überlieferten und häufig vorkommenden Bewegung den Zipfel des Obergewandes faßt. Der linke Fuß steht ganz auf dem Boden, der rechte etwas auswärts gestellt nur mit dem Ballen. Ueber dem dünnen, gekräuselten und in regelrechten Falten herabfallenden Untergewande liegt in dem bekannten Zickzackwurfe des Saumes das Obergewand. Von der rechten Schulter über die rechte und unter die linke Brust hin zieht sich der Riemen des Köchers. Das mit breitem, rosettenbesetztem Reifen gehaltene Haar besteht aus dem kunstvollen, in kleinsten Löckchen gekräuselten dichten, wellenförmigen Aufsatz, der über die Schläfen herabreicht, mit festem Zopfe im Nacken endigt, und den Schmachtlocken darunter, die paarweise hinter dem freien Ohr auf die Schultern nach vorn herabringeln. Das Gesicht, völlig typisch, entstellt noch das süßliche Lächeln des zu kleinen Mundes mit heraufgezogenen Winkeln auf starkem Kinn, das für den Ausdruck göttlicher Hoheit gilt und zur Würde religiöser Bilder unerläßlich war. Reste von Gold an den Rosetten des Stirnreifens und den Haaren, von Farbe an den Sandalen, den Säumen und dem Köcherriemen weisen darauf hin, daß sein Urbild wie viele Göttergestalten aus Gold und Elfenbein bestand, und dieses wird auf ein Werk zweier Künstler aus Naupaktos

6007.



Abb. 8. Speerwerfende Pallas aus Marmor.

Menaichmos und Soïdas zurückgeführt, eine Artemis Lafria in jagender Stellung. Sie befand sich unter der Beute, die Augustus um 21 v. Kr. in der ätolischen Stadt Kalydon machte und der Stadt Patras schenkte. Der Kaiser hatte eine große Vorliebe für das Bild, ließ es mehrfach auf seine Münzen setzen und auch wohl häufiger nachbilden. Wir besitzen noch zwei Wiederholungen; auch kommt sie auf den Gemälden des römischen Hauses der Farnesina im Termenmuseum vor. Ist diese Zurückführung richtig, so werden wir das Urbild auf die frühere Hälfte der 400 in die Zeit der Perserkriege setzen müssen, und seine Künstler wären Zeitgenossen des Kritios und Nesiotes gewesen.

Man wird nun geneigt sein, der schreitenden, speerwerfenden Pallas Atene (6007 Abb. 8) eine ähnliche Bedeutung zuzuschreiben. Wir erinnern uns dabei, daß man frühzeitig zwei nebeneinander entwickelten Typen des Apoll, der Artemis, des Poseidon, der Atene begegnet, dem ruhig stehenden oder dem lebhaft schreitenden. Ueber eine weitere Gestaltung, welche die feineren Uebergänge der Bewegungsarten vermittelt hätte, verfügte die frühe Kunst noch nicht. Beide Typen nun werden lange im sogen. Tempelstil und später aus Liebhaberei beibehalten, und daher könnte unsere Pallas ganz ebenso wie die Artemis die treue Nachbildung eines berühmten alten Urbildes sein.

Aber abgesehen von dem Kopf, der neu ist, kann sie nicht als altertümlich, sondern nur als altertümelnd bezeichnet werden. Die ältere Art, wie Atene die Aegis trägt, ist die über der Schulter, die jüngere die über dem linken Arm. Die unsrige geht also auf eine Zeit zurück, in welcher die Kunst altertümliche Strenge nur noch im Tempelstil oder aus Liebhaberei sei es künstlerischer oder kunstkennerschaftlicher Art wiederholte, während sie längst zu größerer Freiheit fortgeschritten war. Die Zeit, in der diese Art der Bildnerei besonders blüht, war naturgemäß die, wo eine selbständige Kunst erschöpft ist, in den Jahrhunderten um Christi Ge-

6006.



Abb. 9. „Orest" und „Elektra" in Marmor.

burt, der Zeit des Pasitelismus, von dem noch eingehender die Rede sein wird.

Aehnlich liegt die Sache bei dem „Orest" der berühmten „Elektragruppe" (6006 Abb. 9) aus Herkulaneum. Auch sie, die aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. stammt, deutet in die alte Zeit zurück und zwar in diesem Falle wohl auf die Erzbilder eines Atleten und einer Frauengestalt aus der Zeit des Tempels von Olympia, d. h. auf das erste Drittel der 400 v. Chr.

Beide Gestalten unter Lebensgröße gehören nicht zusammen; sie verdanken diese Stellung lediglich den Kunstgriffen einer Zeit, in der die einst vielgepriesene Schule des Pasiteles ihr Unwesen trieb. Mit den höchsten Lobpreisungen schon der Alten bedacht haben Pasiteles*) seine Schule und die ihm gleichgesinnten Kunstfabrikanten einen ganz unverdienten Ruhm bis auf unsere Tage genossen. Sie versäumten nicht, ihre Werke mit ihrem Namen zu versehen; doch weiß man heute, daß sie schöpferisch gar nicht in Betracht kommen, daß sie vielmehr rücksichtslos alte Formen nachmachten, umbildeten, zusammenstellten, auch in einer oft geradezu sinnlosen Weise zeitgemäß „verbesserten", und daß sie bei ihren Uebertragungen alter Kunst in die eigene moderne Sprache über eine weichliche, oft süßliche, kraftlose Ueberarbeitung nicht hinausgekommen sind.**)

*) P. war Großgrieche und wirkte in den zwei ersten Dritteln des letzten Jahrhunderts v. Chr. in Rom; der Pasitelismus aber, wie wir ihn hier und im folgenden verstehen möchten, hatte schon früher und später zahllose Vertreter in der ganzen alten Welt, und einen Teil der Neapler Sammlung könnte man unschwer zu einem pasitelischen Kunstmuseum vereinigen.

**) Man kann sich den Hergang so vorstellen: Handwerkgeschickte Meister wie Pasiteles waren vortrefflich in der alten Kunst bewandert. Sie besaßen außerdem eine reiche Mustersammlung kleiner Erze, die wohl die meisten berühmten Standbilder der alten Kunst wiederholten. Wurde nun zu einem Werke geschritten, so wählte man ein passendes Beispiel aus dieser Sammlung. Dem Nachbilde gab man dessen allgemeine Bewegung und Haltung. Den Kopf bildete man so treu wie möglich nach. Für Körper und Gewandung aber bedurfte man eines lebenden Modelles, und wenn man auch die allgemeinen Formen und Falten des Urgebildes beibehielt, so verrät doch die

5604. 5620. 5605.



Abb. 10. „Tänzerinnen von Herkulaneum“ aus Erz.

Für zahllose Beispiele mag unsere Gruppe genügen. „Orest“ ist ganz nackt dargestellt; ergänzt sind die Hände und der rechte Unterschenkel, das linke ist Standbein; das rechte Spielbein steht etwas vor und seitwärts. Der rechte Arm hängt in der Art der alten Atletenbilder in Muskelspannung leicht abstehend herab; der linke ist in redender Bewegung rechtwinklig nach vorn gebogen. Der noch die alte Herbe nachahmende Kopf neigt leicht zur linken Schulter. „Orest“ steht jetzt so, daß er sich etwas links zu seiner zärtlichen Begleiterin wendet. Wie jenen Atleten Orest so hat man diese Frau ganz willkürlich Elektra getauft. Auch sie läßt trotz der lieblos formelhaften und groben Falten des Gewandes noch die alte Frische eines guten Urbildes ahnen. Sie ist ganz bekleidet, in dorischer Tracht, und hat die Rechte in zärtlicher Vertrautheit dem Gefährten um den Nacken gelegt, während sie die Linke auf die Hüfte stützt: sie entspricht so in Umkehrung der einen der Tänzerinnen von Herkulaneum. Daß beide Gestalten nicht zusammengehören, ergibt sich schon aus dem Umstande, daß die Elektra künstlich gehoben werden mußte, um den Arm auf die Schultern des Gefährten legen zu können. Auch war sie für eine Wand oder Nische gearbeitet, während der auch rückwärts sorgfältig ausgeführte Orest frei

ganze leblose und flaue Machart die moderne Hand. Hieraus erklärt sich auch ungezwungen der häufig wiederkehrende Widerspruch zwischen einem eigentümlich weich, verschwommen und modern anmutenden Körper und dem altertümelnden Kopfe.

5603.



Abb. 11.
Betendes Mädchen aus Herkulaneum aus Erz.

stand. Sie wurden erst zusammengeführt, als man in römischen Zeiten die zahllosen alten Bildwerke zu Gruppen mehr oder minder willkürlich vereinigte und diese dann je nach Geschmack zum Schmuck der Gärten und Landhäuser oder sonstwie verwendete.

Dem Vorbilde des Orestes können wir nachgehen. Er berührt sich unmittelbar mit einem Werke der Villa Albani, das stolz den Künstlernamen des Stefanos, eines Pasitelesschülers, trägt. Dieses ist seinerseits nichts als ein verflachtes Nachbild eines Erzes der argivischen Schule aus der Zeit um 460: noch immer verrät es deren Kanon und durch die weichlichen und flauen Formen des Fleisches leuchtet noch die herbe Frische und Derbheit jener alten Kunst hindurch. Auch die Elektra hatte, wie schon die Haartracht beweist, ihr Vorbild in einem frühen argivischen Erze. Die Haarrolle um die Stirn ist bezeichnend für die Ueberlieferung der Schule von Argos noch vor Polyklet. Unschwer ruft sie auch die Erinnerung an die Gestalt der Sterope am Ostgiebel des Zeustempels von Olympia wach. Sie ist dem selben Geiste entsprossen wie die Antiope der Stiergruppe (S. 92) eine pasitelische Umwandlung.

Aehnliche Verwandte dieser Gestalten, wie auch der Hippodameia vom Ostgiebel und der Hesperide, die auf einer der Ostmetopen desselben Tempels dem Herakles dem Himmel tragen hilft; der Atene, die auf einer anderen Herakles beim Reinigen des Augiasstalles unterstützt, und im weiteren Ausblick des Dornausziehers in Rom; des atenischen Jünglingskopfes und des Apollon, der den Mittelpunkt des Westgiebels des Zeustempels von Olympia bildet: geistes- und kunstverwandte Gestalten aller dieser sind die unter dem Namen der fünf Tänzerinnen von Herkulaneum (5604, 5620, 5605, 5621, 5619, Abb. 10) vereinigten altertümelnden Frauengestalten aus Erz, denen wir noch die kleinere des sogen. Betenden Mädchens (5603 Abb. 11) hinzugesellen.

Wo stand ihre Wiege?

Vier davon, die auch sonst etwas mehr übereinstimmen, wurden im Jahre 1754 zusammen in Herkulaneum gefunden. Die fünfte (5619) — die das Gewand auf der rechten Schulter knüpft — an anderer Stelle ebendort (1756), wo sie in einer Villa nahe beim Teater aufgestellt waren. Sie zeigen weder die ernste Frische im allgemeinen, noch die sorgfältige Anmut der Arbeit im einzelnen, die echten alten griechischen Erzwerken eigentümlich sind. Dazu kommen vielfache Ausbesserungen und ein allgemeiner Zustand der Verderbnis, der auf die oben erwähnte Mißhand-

6725.



Abb. 12. Reigen der Horen. Flachbild in Marmor.

lung kurz nach ihrer Entdeckung zurückzuführen ist. Sie sind auch in den Maßen verschieden; kein einheitlicher Gedanke faßt die düstere Gesellschaft zusammen, obgleich man sie als einen Zug von fünf Wasserträgerinnen hat erklären wollen; denn wo sind die Gefäße? Wozu die Bewegungen am Gewande? Wozu der ganze monumentale Aufwand, um derartige Vorwürfe einer späten Kunst darzustellen?

Liegt hier nicht auch eine jener meist ganz sinnlosen Umwandlungen des späten Pasitelismus vor, der die lieblos, fast roh gearbeiteten Gestalten dem für altertümelnde Bildwerke schwärmenden Besteller lieferte, wie der sie gerade für sein Haus brauchte und bezahlen konnte? In dem Verfall jenes römischen Kunstgeschmackes ist es ganz verständlich, daß man dazu die Vorbilder aus der frühesten Zeit hervorholte; kam es doch nur darauf an, daß sie für den oberflächlichen Blick altertümlich, „interessant" aussahen und beweisen konnten, wie er es als Kenner an Ausgaben für die Kunst nicht fehlen ließ! Ist dies richtig, so ist eine Deutung überflüssig und auch unmöglich. Liegen aber der Gruppe bestimmte altertümliche Vorbilder zugrunde, so bringt man sie vielleicht am besten mit den Horen, Kariten und Moiren zusammen, deren Wesen und Darstellungsart schon im Altertum häufig zusammenfließen. Es kann dieser Gedanke hier nicht im einzelnen ausgeführt werden; nur darauf sei hingewiesen, daß die Zahl kein Hindernis bildet, da diese ursprünglich ganz unbestimmt war. Sie tragen stets lange, faltenreiche Gewänder, sind zunächst ohne alle unterscheidenden Abzeichen, und ihre Beschäftigung ist der feierliche Tanz und der anmutige Frühlingsreigen. Sie treten ursprünglich einzeln auf, erst später zum Reigen verbunden, der dann noch die alte Einheitlichkeit ihres Wesens beweist. (Hierzu vergl. das späte Flachbild 6725 Abb. 12 aus Herkulaneum mit den 7 aneinander



Abb. 13. Wandbild aus Pompeji: Die drei Grazien hellenistischer Zeit.

gereihten Mädchengestalten).*)

Das sogen. Betende Mädchen (5603 Abb. 11) von besserer Ausführung als die „Tänzerinnen" ist dann sicherlich eine Moira; man gebe ihr in die Linke das Zepter und vergleiche sie mit der linken Gestalt der Ara Borghese. Auch die Hestia Justiniani erscheint als Hore oder Moira, ganz ebenso wie die altertümliche Hestia vom Dreifußsockel im Louvre. Sie würden dann alle zweckmäßig mit den Arbeiten der Erzschule von Argos in Verbindung zu bringen sein, deren herbe Frische und lebensvolle Strenge wir uns allerdings aus diesen verflachten Formen erst wieder zurückgewinnen müssen.

Einer ähnlichen Arbeit können wir uns auch bei dem Apollon (5630 Abb. 14) nicht entziehen, aber sie kann auf einer sichereren Grundlage erfolgen. Auch dies Nachbild ist nur ein Abglanz des Urbildes, das es arg verflacht und flau wiedergibt. Aber noch immer ist die Arbeit vorzüglich, und wir können sie uns durch Marmorwiederholungen vervollständigen. Es zeigt uns die Gestalt des Gottes etwas unter natürlicher Größe. Sie ist mit schönem grünen und tiefblauen Edelrost überzogen und wurde 1863 im Hause des Zitherspielers in Pompeji gefunden. Die rechte Hand hält den Saitenschlegel, die linke die Hülse, durch welche der eine Arm der Leier ging. Wer erinnert sich bei seinem Anblicke nicht des schönen Apollon im Termenmuseum zu Rom, jener „wunderbaren Mischung von Großartigkeit und milder Schönheit"? Es spricht aus ihm die Ueberlieferung der Schule von Argos, dessen

*) Später, besonders in den 300, sind sie zu Dreien vereint nach rechts schreitend. Die hellenistische Kunst erst schuf den Typ der vereinigten drei nackten Karitinnen, und zwar legte ihn ein Meisterbild der Malerei wohl zuerst fest. Vergl. das pompej. Wandbild, Abb. 13.

5630.



Abb. 14. Apollon mit Saitenschlegel und Leier. Pompeji 1863.

erster großer Vertreter Hagelaidas ist; in zusammenhängender Form mögen wir hier in großen Zügen die bezeichnenden Merkmale jener Schule vor Polyklet erkennen. Ihre Gestalten stehen mit beiden Füßen fest auf dem Boden, aber so, daß der Fuß des Spielbeins etwas seitwärts und auswärts gestellt ist. Die Fersen stehen in gleicher Linie. Die Hüften sind im Verhältnis zu der breiten Brust sehr schmal, der Leib rund, die Hüftlinie sehr ausgeprägt, die Schultern etwas hoch. Der rechte Arm hängt lässig und frei herab mit dicht am Oberkörpern gehaltene Oberarm; der linke ist frei vom Körper. Der Kopf blickt in kräftiger Wendung nach links und abwärts. Das Haar bedeckt in drei Absätzen den Kopf wie eine Kuppel; vom Scheitel aus läuft es fein und regelrecht gerieft herab und wird durch einen runden Reifen rings um den Kopf gehalten, um den es geschlungen ist, um übers Ohr in zwei von vorn und rückwärts kommenden langen, scharf geringelten, angelöteten Locken auf das Schlüsselbein herabzufallen. Der Mund ist geschlossen und ausdrucksvoll, die Unterlippe etwas vorstehend, die vollen Lippen sind farbig ausgelegt; die Augen mit ihrem Schmelz quillen mandelförmig hervor, die Brauen sind in scharf geschnittenem flachem Bogen ziseliert.

Das Urbild spielte nicht die Leier, weil ein nackter Kitaröde in der frühen Kunst bisher nicht nachgewiesen ist. Wir müssen uns den Gott in anderer Beschäftigung denken, in der Rechten den Bogen, in der Linken vielleicht ein Gefäß oder das Bild eines kleinen Hirschkalbes haltend. Auch schmückte es wohl einst in Sparta den Marktplatz, aber nicht auf einem Sockel wie dem Neapler, dessen schwächliche Form die späte Zeit des römischen Kaisertums anzeigt. Vielleicht war dies Nachbild von demselben Apollonios Achios, der seinen Namen auf eine Marmorwiederholung des

6011.



Abb. 15. Der Speerträger des Polyklet in Marmornachbildung.

gleichen Apollon gesetzt hat und sich rühmt, den Kopf des Speerträgers (4885 S. 42), eine Herme in Erz mit den Balkenansätzen und einer Haarbildung und Formengebung wie bei dem Atleten (56(4), aber viel flacher und lebloser, angefertigt zu haben. Er nennt sich auf der Herme einen Atener; die Schriftzeichen weisen auch hier in die Zeit des Augustus, und so werden wir in ihm vielleicht einen Hauptvertreter jener geschickten Macher kennen lernen, welche in jener Zeit die alten Künstler ausschlachteten und deren leicht abgewandelte Nachbilder stolz und unehrlich als eigene Erzeugnisse der Nachwelt hinterließen.

Umgekehrt können wir von einem Marmorbilde Neapels, dem sogen. farnesischen Wettkämpfer (6416) möglicherweise den Verfertiger des Urbildes nachweisen, während uns der Name des Nachbildners unbekannt ist. Wir müssen das Nachbild zunächst seiner sehr entstellenden Zutaten entkleiden: des Kopfes, der Arme, des linken Unterschenkels und des rechten Fußes. Was übrig bleibt, ist ein Bruchstück, in dessen Formen wir die eines frühen Erzbildes wiedererkennen. Scharfsinnig genug führt man es auf das früheste Werk eines namhaften Künstlers Kresilas zurück, der in Kreta geboren, in Aten und Argos wirkte und das Erzbild gegen 450 geschaffen hätte. Auch dies Bild ist geeignet, den Blick des Beobachters für die alte Kunst zu schärfen, und ihn zu lehren, sich durch die irreführende Hülle später Ueberarbeitung hindurchzusehen. —

Mehrfach schon erwähnten wir die Erzbildnerschule von Argos. Auch die drei großen Meister, die uns nun in die Blütezeit der griechischen Bildnerei hineinführen: Myron, Polyklet und Fidias, sind wenn auch nicht Argiver von Geburt oder in Argos ansässig, so doch in argivischer Kunst bewandert. Man sagt, sie seien noch die Schüler des großen Hagelaidas gewesen. Wie dem auch sei, unzweifelhaft war die argivische Erzbildnerei das ganze

Altertum hindurch von der höchsten Bedeutung und hat nicht wenig dazu beigetragen, die attische Schule auf ihren gesunden Grundlagen zu der Höhe zu erheben, die sie erreichte. In Attika vereinigten sich argivischer Ernst und Lebenswahrheit mit ionischer Anmut und Beweglichkeit. Ohne Argos und Sikyon wäre auch kein Aten möglich gewesen.

Fehlt uns für die Art des Myron, bei dessen Erwähnung uns ja unmittelbar das vortreffliche Nachbild seines berühmten Scheibenwerfers im Lanzelottihause in Rom vor Augen tritt, in Neapel eine hinreichend sichere Grundlage, so sind wir um so besser daran mit Polyklet. Sein Speerträger (Doryforos, 6011 Abb. 15, wie er schon im späten Altertume genannt wurde), ist eine urkundlich beglaubigte und volkstümliche Atletengestalt dieses Meisters, die in Neapel zwar nicht wie sein Urbild in einer erzenen, wohl aber in der besten marmornen Nachbildung erhalten ist. Auch sie wird zwar in der Feinheit der Ausführung von dem Bruchstücke im Besitze des Grafen Pourtalès in Berlin übertroffen. Dafür ist sie aber ganz, ohne falsche Ergänzungen und verstümmelnde Mißhandlungen, und gibt uns so einen befriedigenden Begriff von dem, was das herrliche Erzbild das Meisters einst gewesen sein muß.

Alle großen Kunstwerke waren zur Zeit ihrer Entstehung Offenbarungen. Darum ist es notwendig, sie stets im Rahmen der Entwicklung zu betrachten, wenn man ihren Wert richtig erkennen will. Was uns durch unzählige Wiederholungen oft fast mehr als vertraut geworden ist, was spätere Zeiten überholt und scheinbar vollendeter dargestellt haben mögen, war, als es zum ersten Male erschien, ein Wunder, das die Mitwelt mit sich fortriß; deshalb ein Wunder, weil es weit über das hinausging, was bis dahin Menschenhände hatten schaffen, Menschengeist hatte erdenken können. — Blicken wir auf die bisherigen Werke der altertümlichen griechischen Kunst zurück und betrachten nun den Speerträger des Polyklet, wie er in Neapel vor uns steht, so fragen wir uns, was ist dargestellt, und wie ist es dargestellt?

Der Künstler unseres Werks hat ein schon im Altertum berühmtes Erz in Marmor nachgebildet, daß als Weihegeschenk eines Siegers in den atletischen Spielen an heiliger Stätte aufgestellt war. Man fand es in Pompeji in der sogen. Kuria Isiaka, einem alten Turnplatz im säulenumgebenen Hofe neben dem Isistempel. Für solche Weihebilder schuf die griechische Kunst ebenfalls typische Muster, die dann von der Ueberlieferung zähe festgehalten und, da die Nachfrage offenbar sehr groß war, in der Folgezeit immer wiederholt wurden, indem man die Beziehung zu dem einzelnen Fall durch die Unterschrift am Sockel klar machte. Für die Römer, die in ungezählten Beutezügen die Bilderwelt der Griechen nach Italien schleppten, waren diese Namen ohne Bedeutung, und so ist es wohl gekommen, daß wir nicht mehr wissen, wem zu Ehren der Scheibenwerfer, der Schaber, der sich die Schleife um den Kopf bindende Atlet, und viele andere geweiht worden sind. Die berühmteste Stätte, wo solche Weihebilder aus Erz hergestellt wurden, war unbestritten Argos. Früh schon hatte es angefangen, dafür bestimmte Maße und Verhältnisse, einen Kanon festzulegen, der, einmal entwickelt, von der ganzen Schule so lange

4885.



Abb. 16. Kopf des Speerträgers in Erznachbildung.

gewissenhaft beobachtet wurde, bis ihn ein anderer ablöste, den ein großer Meister vervollkommnete. Die Verbindung der ausführenden mit der überlegenden Kunst ist ein Merkzeichen für Argos, wie sie es für die große Kunst der Auflebung der Leonardi da Vinci, Michelangelo und Albrecht Dürer war. Eine solche Musterfigur war schon im Altertum auch der Speerträger, und seine Verhältnisse der einzelnen Teile unter sich und zum Ganzen bilden die in Argos herrschende Kunstregel zur Zeit Polyklets. Dies näher zu begründen, ist hier nicht der Ort, auch nicht, zu zeigen, welche große Rolle die Verhältniszahl überhaupt im Denken jener Zeit gespielt hat: wir vergessen nur nicht, daß die Griechen auch in diese überlegende Seite des künstlerischen Schaffens weit tiefer eingedrungen sind, als man es heute für notwendig erachtet. Dieser Zug liegt tief begründet in dem zur klaren Formvollendung strebenden Geiste der südeuropäischen Völker, und seine Abwesenheit ist eine der wesentlichen Ursachen, daß es die Germanen niemals zu einer den Alten ebenbürtigen bildnerischen Kunst haben bringen können.

Polyklet genießt seit dem Altertum den Ruhm höchster Meisterschaft in der argivischen Kunst des Erzgusses: wir können uns davon nur durch die Uebersetzung aus dem Marmor ein mittelbares Bild machen. Klarer steht vor uns, wo wir die Vorzüge und wo die Grenzen seiner Kunst zu suchen haben. Jene bestehen darin, daß er seinen Vorgängern gegenüber die letzten Fesseln einer starren Ueberlieferung abwirft und zum ersten Male die lebendige Menschengestalt geschaffen hat. Freilich auch sie mit reichlichster Ueberlegung und nach einer nüchternen, strengen, aus den Verhältnissen des menschlichen Körpers abgeleiteten Kunstregel. Es ist nur die Gestalt des von der Ruhe in den Schritt fallenden Atleten, die erste Uebergangsbewegung zwischen beiden, und auch sie wieder sofort in feste Formen gebannt. Aber welch eine Offenbarung muß sie der Mitwelt gewesen sein! In unzähligen Wiederholungen spiegelt sich der Einfluß wieder, den diese befreiende Tat einer großen Kunst ausübte. Es ist leicht, ihre Grenzen zu umziehen. Zunächst hielt auch Polyklet an der Ueberlieferung seiner Schule fest, die von jeher einen etwas derben, nüchternen, kraftvollen, fast gedrungenen Menschenschlag bevorzugte. Dann aber konnte seine kluge und maßvolle Denkart den höchsten Flug der Kunst zur Gestal-

4889.



Abb. 17. Amazone in Erz.

tung der Göttlichkeit in den Formen des schönsten Menschentums noch nicht wagen; er bleibt im weisen Ermessen seiner Befähigung auf der Erde, vollendet mit einer gewissen Einförmigkeit die vierschrötigen Gestalten siegreicher Atleten, und das Menschlich-irdische ohne Fehler darzustellen ist sein Ehrgeiz und bleibt sein Ruhm.

Zug um Zug bestätigt alles dies unser Speerträger: eine fast kühle Vollkommenheit im einzelnen und im ganzen, Uebereinstimmung aller Verhältnisse, das genau berechnete Maß von Ruhe und Bewegung einer nüchternen kraftvoll gedrungenen Persönlichkeit, alles dies verstärkt durch die Ausführung in Marmor, welcher die letzten beseelenden Feinheiten ebenso wie die elastischen Flächen und Umrisse des erzenen Urbildes abgehen. — Eine schöne Wiederholung des Kopfes als Herme finden wir jetzt daneben in Nr. 6412.

Näher kommen wir dieser Ursprünglichkeit, wenn wir die schon erwähnte eherne Herme des Apollonius (Nr. 4885, Abb. 16) zu Hilfe nehmen, die am 28. Mai 1753 in Herkulaneum gefunden wurde, lange Zeit für einen Augustus, dann auch für Hermes gehalten wurde, bis man in ihm endlich eine unzweifelhafte Nachbildung des polykletischen Speerträgerkopfes fand. Ueber der breiten, als Herme behandelten und daher unausgearbeiten Brust erhebt sich auf sehr kräftigem Halse der Kopf mit der bezeichnenden polykletischen Bildung. Er ist mit halboffenem Munde nach rechts gewendet und ganz leicht gesenkt. Das Auge mit etwas flachen, schweren Augäpfeln hat seinen Schmelz verloren. Der Nasenrücken ist leicht gekrümmt. Die Brauen sind wie Fischgräten ganz fein ziseliert, ihre Linie bildet einen flachen kräftig herabgezogenen Bogen. Der obere Teil des Kopfes ist stark und hoch; die Kopflinie bildet von der Seite gesehen fast die drei Seiten eines länglichen Rechtecks. Alles dies kündet den kraftvollen „herkulischen" Kopfbau des vollendeten Atleten. Das Haar legt sich in vielen kurzen Locken, die jeweilig fein gerieft zu einer Lockenfläche mit Enden zusammenfließen, die wie kleine Hörner hervorstehen, um den Kopf. Dieselbe sorgfältige Durchführung des Metalles zeigt auch die Nachbarin dieser Herme, die schwarzedelrostige Amazone (Nr. 4889, Abb. 17), deren Urbild gleichfalls dem Polyklet zugeschrieben wird.

Es kann hier nicht auf die Erörterungen eingegangen werden, welche die

6005.



Abb. 18. Farnesische Hera. Marmor.

Amazonenfrage umspinnen. Ist die Zurückführung des Erzes in Neapel auf ein berühmtes Werk des Meisters nicht über allen Zweifel erhaben, so ist jeder andere Künstler als Urheber wohl noch zweifelhafter. Jedenfalls wird man sich mit Hilfe der Berliner Amazone und dieses Kopfes ganz ebenso in den Geist der Kunst polykletischer Zeit hineinfühlen können, wie mit dem Speerträger und der Erzherme des Apollonios; eine Empfindung, die vielleicht schon den römischen Besitzer jener beiden Hermen beseelte, als er sie nebeneinander in seinem Hause in Herkulaneum aufstellte. Wer die Standbilder der verwundeten Amazone, sei es in Berlin, wo sich die beste Wiederholung befindet, oder auf dem Kapitol oder im Vatikan gesehen hat, dem wird der träumerisch-schmerzhafte Zug unvergeßlich sein, der den schönen Mund dieser wehmütig-heldenhaften Frauengestalten umspielt. Auch aus dem Erz in Neapel spricht dieser fast leidend-moderne Ausdruck. Der Kopf blickt etwas nach rechts, der Mund ist geschlossen, ziemlich vollippig und kräftig. Die Mundlinie ist in leisem Schmerze herabgezogen, die Oberlippe etwas aufgeworfen, die Nase ist ganz leise gebogen, die Augen sind groß, von schöner Bildung, die Lider flach, die Brauen nicht angedeutet, ihre oben fast gerade Linie scharf und flach. Die Ausführung ist im Sinne des Erzes großflächig. Nur das Haar ist sorgfältig, etwas formelhaft drahtförmig behandelt. Es fällt in reichsten Wellenlinien von der Scheitellinie herab, bedeckt tief Stirn und Ohren und bildet von rückwärts herauf den um das Band geführten Wulst. Fast sitzt es wie eine unabhängige künstliche Haartracht auf dem schönen Kopf.

Den polykletischen Arbeiten dürfte auch der andere Erzkopf eines Atleten (5610) nahestehen, der am 18. April 1759 in demselben Haus gefunden wurde, wie

der Kopf des Speerträgers von Apollonius. Aber nicht diesen wiederholt er, sondern wahrscheinlicher den ruhig stehenden vatikanischen Athleten, von dem wir auch in Neapel ein Nachbild besitzen (6055); ihm wurde eine Klamis auf der linken Schulter hinzugefügt und daraus ein Drusus gemacht. Er unterscheidet sich indes wesentlich von dem des Speerträgers; im Gegensatz zu ihm, der von typischer Allgemeinheit ist, zeigt er die Einzelzüge eines Bildnisses. Der nach vorn geneigte Kopf hat unregelmäßige, schiefe Gesichtsbildung, der kleine und unschöne Mund ist auch hier halb offen, die linke Oberlippe höher herauf-, der linke Mundwinkel tiefer herabgezogen als der rechte. Die Nase ist leicht gebogen, die Augen, deren Schmelz nicht erhalten ist, sind mittelgroß, haben flache Lider und blicken abwärts; die Brauen sind ziseliert und bilden einen flachen Bogen. Das drahtige Haar ist zwar ähnlich behandelt, wie bei 4885, aber nicht so spitzhornig, als ob der Kopf erst aus Marmor wieder in Erz zurückversetzt wäre; die Kopflinie ist weniger rechteckig. Fast möchte man annehmen, der Künstler habe seinen polykletischen Modellkopf zum Bildnis des Bestellers umgemodelt, ein Verfahren, das nur zu gut mit den Gepflogenheiten des Pasitelismus stimmen würde.

War schon der Amazonenkopf nicht sicher dem Polyklet zuzusprechen, so sind wir noch mehr auf unser Gefühl angewiesen, wenn wir entscheiden sollen, ob der berühmte Kopf der farnesischen Hera (6005, Abb. 18) einem polykletischen Urbilde aus Erz entspricht. Denn so wie er uns hier sich darstellt, erscheint sein Urbild nicht nur älter, sondern er widerspricht sogar den Nachrichten auf Münzbildern, die wir darüber aus dem Altertum besitzen. Das Urbild war aus Gold und Elfenbein, stellte die Göttin als junge Neuvermählte dar, stand an Schönheit den Bildwerken des Fidias kaum nach, wenn es auch nicht so reich war, und trug eine hohe zilindrische Stirnkrone mit ziselierten Horen und Kariten darauf. Dagegen zeigt unser Kopf nur einen schmalen, flachen Reifen. Dennoch glaubt man darin eine Aehnlichkeit mit der Amazone und polykletische Meisterschaft zu spüren! Man übersetze den Kopf in Erz und lasse sich nicht daran irre machen, daß es eine Hera und keine Artemis ist, denn wem würde sie nicht, auch wenn man die Bezeichnung nicht kennt, Goethes unvergeßlichen „Gesang Homers" aus den Termen ins Gedächtnis rufen! Nur liegt der Hauptreiz des Neapler Kopfes in jener herben Strenge der ersten Blütezeit, die wir an aller jungfräulichen Kunst so sehr lieben. — Gut bleibt es immer, in solchen Dingen nicht zu viel zu vergleichen, sondern frisch den Genuß zu suchen, wie er sich gibt. Wir sind befangen, wenn wir den Neapler Kopf mit den Augen ansehen, in denen das lebendige Bild der mindestens 100 Jahre späteren ludovisischen Hera sich vorschiebt; machen wir uns frei von diesem starken Nachbilde und erwägen wir im Anblicke des Neapler Kopfes, daß wir die großflächigen Formen des etwas mageren, aber herrlichen, länglichen Rundes der Uebertragung vom Erz her schulden; daß die Augen vielleicht niemals ihren Farbenschmelz aufgenommen haben, und daß deswegen und einer örtlichen Uebung folgend die Augenlider so ungewöhnlich stark ausgehöhlt hervortreten und die Oeffnung so schmal bleibt. Jedenfalls ist der Kopf auf die Fernwirkung aus der Höhe berechnet. Erst so erklärt sich auch der weite Mund, dessen Licht- und Schattengebung vorgesehen war,

119 917.



Abb. 19. Der Faustkämpfer von Sorrent in Marmor.

10010.



Abb. 20. Mosaik aus Herkulaneum, den Faustkämpfer von Sorrent wiederholend.

wie denn die Weichheit der Mundlinie auf keine Weise vollkommener erreicht werden konnte. In dem verschmelzenden Spiele des Lichtes nehmen dann auch diese herben Züge jene hoheitsvolle Anmut an, die wir bei der ludovisischen Hera schon in der unmittelbaren Nähe empfinden. — Nicht verschwiegen darf werden, daß wir es möglicherweise in den altertümelnden Uebertreibungen namentlich der Lider auch hier mit Kunstgriffen des Pasitelismus zu tun haben könnten, aus dem heraus sich dann auch vielleicht die unförmliche rechte Ohrmuschel erklärt.*)

Wir wollen hier nun gleich eine Anzahl von Bildwerken einfügen, die ebenfalls sämtlich durch die Brille der pasitelischen Kunstschule hindurch auf ihre alten Vorbilder hin geprüft werden sollen, ohne daß es im einzelnen möglich wäre, das Urbild

*) Sicher scheint Pasitelismus bei der Hera-Herme 6257 im Spiel zu sein, die man zum Vergleich heranziehen mag.

119 917.



Abb. 21. Kopf des Faustkämpfers von Sorrent.

sicher auf polykletische oder attische Eigenart zurückzuführen. Diese Gruppe umfaßt den Faustkämpfer von Sorrent, 119917, Abb. 19), Hermes (6073), Hermes mit Mantel (126170) und den Efeben von 1900 (125348, S. 48). Der lorbeergekrönte Faustkämpfer ist die Wiederholung eines Urbildes, die nach der Bezeichnung Koblanos von Afrodisias anfertigte, einer kleinasiatischen Stadt, wo zur Zeit der römischen Kaiser eine rege Kunstfabrikation blühte. Das erzene Urbild geht auf vorpolykletischen Kanon zurück; das Nachbild ist sehr schadhaft; die nackte Gestalt des Jünglings ruht auf dem rechten Standbein, das linke steht spielend, leicht gebeugt, seitwärts. Der rechte Unterarm ist mit dem Handschuh und Schlagriemen der Faustkämpfer bewehrt und hängt in jener unfreien Haltung herab, die der eingeschnürte blutgestaute Arm mit sich bringt. Der linke Unterarm fehlt. Der Kopf mit der bezeichnenden viereckigen Kopflinie ist etwas nach rechts gedreht und geneigt (Abb. 21). Der Körper ist atletisch durchgebildet, von schönstem Ebenmaß, aber etwas weichlich. Die Schultern sind hoch. Das rechte Bein stützt sich gegen einen für das Erz überflüssigen Baumstamm, neben dem sich in Gestalt einer Herme ein beliebter Zusatz für Siegerbilder befindet. Zum Vergleich diene das Mosaikbild aus Pompeji (Nr. 10010, Abb. 20).

Die neue Forschung stellt neben die Standformel des Polyklet eine ältere des Hagelaidas, die auch nach jener noch beibehalten wurde: sie läßt die Gestalt auf beide seitwärts gestellte Füße ganzsohlig aufstehen. Diesen altargivischen Kanon gibt ein polykletischer Hermes wieder, auf den der Neapler Hermes (6073), der freilich einen fremden Kopf trägt, zurückgeht. Wir sehen einen etwas jüngeren Mann als den Speerträger dargestellt, der das linke Bein spielend seitwärts und auswärts bodenständig neben das rechte Standbein setzt. Der rechte Arm hängt frei herab, der linke ist rechtwinklig nach vorn gebogen und hielt den Flügelstab. Der Kopf ist leicht nach links gewendet, die linke Schulter mit dem Mantel gesenkt; den Kopf mit seiner starken Stirn und dem gleichmäßig gescheitelten Haare vergleichen wir mit dem Erzkopf des Atleten 5614 (S. 44).

Ein zweiter Hermes aus Pompeji (126170), dessen schwächlicher runder profilierter Sockel auf römische Zeit weist, hat den Vorteil, das eherne Urbild in demselben Metalle wiederzugeben. Er steht auf dem linken Standbein, das rechte

125348.



Abb. 22. Efebe von Pompeji 1900. Erz.

spielend vor und seitwärts gestellt: beide Füße sind mit geflügelten Sandalen versehen. Der Oberkörper ist leicht nach rechts gewendet, der rechte Arm an die rechte Hüfte gelehnt mit geziert zurückgenommenem Ellenbogen. Ueber die Fingerwurzeln fällt von rückwärts der Zipfel des Mantels herab, der über die linke Schulter geworfen nach vorn hängt, während der linke Arm zum linken Oberschenkel geführt ist, wo die leicht geballte Hand aufliegt. Der Kopf wendet sich spähend halbrechts; er ist mit unter dem Kinn gebundenen Sturmband versehen für den bekannten Hermeshut, dessen Fläche am Scheitel vorhanden ist. Auffallend sind die großen, breiten, äußerst gemeinen Füße, der rechte mit verwachsenem, gichtisch zusammengezogenem kleinen Zehen. Am andern kleinen Zehen ist eine breite Anschwellung; Hände und Finger sind äußerst unfein, und der Kopf hat so viel Bildnisähnliches, daß man es auch hier mit einer kampanischen Umwandlung des Hermestypus in ein Bildnis wie beim Drususkopf zu tun zu haben meint.

Der an Kunstschätzen unerschöpflich scheinende Boden Pompejis bescherte uns 1900 den schönen Efeben (125 348, Abb. 22), der in der ersten Begeisterung dem Efeben von Florenz (Idolino) schlankweg an die Seite gestellt wurde. Eine kühlere Forschung muß auch ihn in die nachempfundene Welt der späteren Zeit verweisen, wenngleich er zweifellos nach polykletischem oder attischem Vorbilde angefertigt wurde. Vor uns steht mit schieferblauem Edelrost überzogen, der mit weißen und grünen Flecken untermischt ist, eine schlanke, atletisch durchgebildete Jünglingsgestalt aus Erz. Sie war, wie die Farbe des Rostes lehrt, versilbert. Die lebendigen dunkeln Augen aus Smalte sind erhalten. Das rechte ist Standbein, das Spielbein ist mit gelüfteter Ferse ein wenig links seitwärts gestellt. Die Rechte ist erhoben; der linke Arm hängt vom Körper abstehend herab. Der Kopf wendet sich nach rechts. Das Haar, in seiner Formgebung an den Kopf des Apollonius erinnernd geht tief in die Stirn, läßt aber, wie bei jenem, die Ohren frei. Auch die Kopflinie erinnert an die des Polyklet. Er steht wie der Hermes auf einem römischen Sockel mit attischem Profil und weist auch bei näherer Prüfung alle die unverkennbaren Merkmale des Pasitelismus auf: matte Linienführung, weiche Formengebung, stark über-

125348.



Abb. 23. Efebe von Pompeji 1900. Kopf.

triebene Kopfhaare, übergroße Augensterne, eine gewisse Leere des Ausdrucks im Gesicht. Die ganze Gestalt erscheint zu schlank, fast hüftenlos und langbeinig, die Bewegung kraftlos ziehend, fast schleichend. Wer sich den echt griechischen Idolino vor die Augen zu stellen vermag, wird über unsern Efeben keinen Augenblick im Zweifel sein können. Aber diese Erkenntnis hindert nicht, daß wir uns auch an ihm erfreuen und uns diese Freude am Guten nicht durch den Gedanken an das Bessere verderben lassen. Uebrigens haben die mit ihm zusammengefundene Zierate mit ihm selber nichts zu tun, und gewiß ist er nicht als Lampenträger zu denken.

Allen diesen späten Nachbildern stehen zwei Köpfe gegenüber, der Efebenkopf (5633, Abb. 24), der am 10. April 1754 in Herkulaneum gefunden wurde und der wundervolle Atletenkopf (5614, Abb. 25). Der letztere ist wohl zweifellos griechische Arbeit. Es ist ein schulterloses Brustbild zum Einsetzen mit schwärzlich-grünem Edelrost überzogen und zeigt am Halse eine Bruchlinie.

Kräftig sitzt darauf der nach rechts gewandte und geneigte Kopf in viereckiger Linie. Die obere Schädelhälfte ist breit und mächtig gewölbt, die Haarbedeckung reicht bis tief in die Stirn, wo die Haare in einem Bogen ansetzen und der Mitte kräftig auffstehend entwachsen. Es sind im übrigen eine Menge kurzer Haarbüschel und Löckchen, die sich nicht formelhaft oder drahtig in gleicher Stärke zu Lockenflächen zusammenschließen und denen durch Ziselierung nachgeholfen ist. Die Augen liegen unter flachen Brauen, ziemlich tief, sind mandelförmig, wohlgebildet, haben keinen Stern und keine Smalte mehr. Die Brauen sind nicht ziseliert, die Nase ist kurz und geht in nur ganz leise gebogener Linie von der Stirne weg. Die Nasenflügel sind belebt. Der in den Mundwinkeln herabgezogene Mund ist leicht geöffnet. Die Lippen zeigen die Spuren einer anders farbigen Smalte. Die Ohren sind klein und knorplig, ihr Zipfel ein wenig angewachsen. Die Brust ist wohl in späterer Zeit ergänzt.

Ganz anders stellt sich diesen geschlossenen Formen eines mächtigen Atletenkopfes der Kopf 5633 gegenüber. Er gehört wohl einem Knaben, der als Sieger einen breitblättrigen Goldkranz im Haare trug, den Habgier entfernt haben mag.*)

*) Der obere Teil des Kopfes ist für sich gegossen und links hinten durch Druck beschädigt; die Ansatzstelle wurde geschickt durch einen Goldkranz verdeckt, der wirksam den Eindruck des gedrückten Hinterkopfes, den wir jetzt erhalten, verhinderte.

5633.



Abb. 24. Atletenkopf mit (fehlendem) Goldkranz, in Erz.

5614.



Abb. 25. Griechischer Atletenkopf aus Erz.

Andere denken an einen Herakles, der als Verklärter an den himmlischen Gelagen teilnimmt und als solcher dann die bei Festmahlen übliche Binde trägt. Bei manchen Zügen, die an die argivische Schule erinnern, zeigt er doch auch Einzelheiten, die nicht damit übereinstimmen wollen. Der Mund ist leise geöffnet, die Lippen sind breit und aufgeworfen, die Züge von einer gewissen Starrheit, die Augen mit ihren eingeritzten Pupillen und Sternen sind wohl erhalten, stammen aber erst aus hadrianischer Zeit. Auffallend ist die Haartracht. Der haltende Kranz (oder das Band?) geht fast wagrecht um den Kopf und bauscht das Haar am obern Hinterkopf, während es in sehr losen Locken geringelt wie naß von den Augenbrauen an rings um den Kopf herabfällt, am längsten und beinahe wild zerzaust im Nacken: War es ein Sieger im Wettschwimmen? Auch dieser Kopf ist ein Werk, das uns eine große Quelle des Genusses zu bieten vermag. —

Damit verlassen wir die Schule von Argos, die in Polyklet ihren bedeutendsten Meister gefunden hat. In ihrer Natur liegt es, daß sie sich langsam Schritt für Schritt weiter entwickelt und noch lange in den gleichen wohlausgemessenen Bahnen verharrt, während sich im übrigen Griechenland die Eigenart örtlicher Kunstübung nach und nach in der alles überschattenden Kunst Attikas auflösen sollte. Denn nun tritt dort Fidias auf den Plan. Seine Persönlichkeit und Tätigkeit stehen hellstrahlend am griechischen Kunsthimmel; seinen Ruhm hat keine noch so kritische Forschung bisher zu erschüttern vermocht. Ein Zeitgenosse des Polyklet, vielleicht eine zeitlang sein Mitschüler in Argos bei Hagelaidas, ein Schüler des attischen

6287.



Abb. 26. Afrodite in den Gärten. Marmor.

Meisters Hegias, übernimmt er in Aten die Führung der attischen Kunst und trägt sie in einem ununterbrochenen Triumfzuge zur höchsten Vollendung. In ihm tritt uns wohl die gewaltigste Persönlichkeit der gesamten Kunstgeschichte entgegen. Das Bedeutendste, was Technik, Verstand und künstlerisches Empfinden vermögen, leistet er, zerreißt die Fesseln, wo immer sie ihn hindern, den freiesten Flug zur Höhe zu wagen, und verkörpert in der Kunst die Zeit, in der das Griechentum auf einer nie wieder erreichten Höhe steht. Dies gilt von seinen einzelnen Gestalten wie von den Gruppen und Gesamtbildern, von göttlichen wie menschlichen Darstellungen, vom Flachbild wie Rundbild, von der Arbeit in Erz wie von der in Gold, Elfenbein und Marmor, von der Bildnerei wie von der Baukunst und Metallarbeit. So drückt er Gegenwart wie Zukunft den ewigen Stempel seines Schaffens auf. Mit Fidias fallen alle Einschränkungen, die man der griechischen Kunst bisher nach der formellen und inhaltlichen Seite hat machen können. Von einer örtlichen Schulkunst, wie alle übrigen es sind, hebt er die attische Kunst zur schlechthin vollendeten griechischen empor, und wie der Partenon baulich und bildnerisch den Höhepunkt aller körperlich schaffenden Kunst darstellt, so ragt Fidias, unter dessen Leitung er von 447 ab entstand, über alle Künstler der Welt hinaus.

Spüren wir seinem Werke in Neapel nach, so sind wir wie gewöhnlich auf Wiederholungen oder Nachbilder angewiesen. Aber auch hier ist die Ausbeute nur spärlich und gelangt über Arbeiten, die uns kaum mehr als den verwandten Geist fidiasscher Kunstschulen übermitteln, nicht hinaus. Es braucht hier nicht im einzelnen wiederholt zu werden, worin die Vorzüge dieser Kunst bestanden: ihre Formvollendung, der schöne Fluß der freien Linien im einzelnen, die sich zu einem wundervollen Ganzen zusammenschließen; die Höhe und der Ernst der Auffassung, der weder das Menschliche fremd noch das Göttliche fern bleibt; technisch die vollendete Ausnutzung des Stoffes und der mit ihm gegebenen künstlerischen Möglichkeiten. Vor allen Dingen erhebt er auch den Marmor nun zu einem vollendeten Mittel der Bildnerei. Zur vollkommenen Darstellung des nackten Körpers in Erz kommt die ebenso vollendete Verwendung des Gewandes hinzu; von Fidias an datiert die Kunst, Körper und Gewand einheitlich zu verschmelzen. Damit ist die Darstellung der menschlichen Gestalt bis zur letzten Folge erschöpft. Wird das Erz immer der

6024.



Abb. 27. Farnesische Atene.

Stoff für die nackten Weihebilder, siegreichen Atleten und Helden bleiben, so zeigt Fidias, wie der Marmor sich ebensogut zur Darstellung des Nackten wie des Gewandes eignet und öffnet damit der bildenden Kunst das weite noch heute nicht ausgenutzte Feld. Eine stilistische Eigentümlichkeit der Schule besteht darin, daß bei ihr das Haar in tiefen weichen Wellenlinien behandelt wird, wie es ja der Natur der Meißelarbeit in Marmor entspricht. —

In Neapel ist keine Wiederholung vorhanden, die nachweislich auf Fidias zurückginge, geschweige denn ein Urbild seiner Hand. Aber aus dem Dunkel seiner mit schwierigen Forschungsfragen aller Art umgebenen Schule tritt uns ein Meister namens Alkamenes entgegen, der auf die zweite Hälfte der 400 zu setzen sein wird. Kein Urbild seiner Hand ist zwar nachzuweisen; doch muß seine Kunst laut alten Berichten der des Meisters nicht viel nachgegeben haben. Als sein bestes Werk galt eine Afrodite mit dem Beinamen In den Gärten, da sie dort bei Aten aufgestellt war. Mitte der 1600 fand man zu Frejus in Frankreich eine bis auf die linke Brust völlig bekleidete Afrodite mit durchscheinendem Gewande, in der man nach langem Für und Wider mit einiger Sicherheit ein Nachbild der Göttin des Alkamenes erkannt hat. Hiervon besitzen wir in Neapel eine gute Wiederholung (6287, Abb. 26), die ebenso wie ihre französische Schwester von Frejus allerdings auch erst in der hellenistischen Zeit entstanden sein wird. Man hat sie Afrodite beim Ankleiden genannt; es ist aber die sich enthüllende dargestellt und zwar in einer typischen Bewegung, wie sie schon die Kunst vor Fidias überliefert hatte.*) In der Linken

*) Von einer gewissen Ausnahme abgesehen, gilt, daß bei der Entwicklung des Afrodite-Typus die Entkleidung mit dem Fortschritte der Kunst zunimmt; hier ist nur der linke Busen entblößt. Die erste Hälfte der 300 schafft den Typ der halbnackten Afrodite, und schon von

6024.



Abb. 28. Kopf der farnesischen Atene.

hielt sie einen Apfel. Der späten Zeit entsprechend, aus der die Nachbilder stammen, ist es wohl zweifellos, daß das Durchscheinen des schönen Körpers durch das Untergewand in sinnlicher Weise mehr betont ist, als es bei der keuschen Kunst des Urbildes der Fall gewesen sein wird. Hieraus würde sich ohne Zwang der Widerspruch erklären, der in diesem üppigen Körper und dem weit herbere Strenge atmenden Kopfe zu liegen scheint.*) Dieser, mit dem einfach behandelten Haare, der geraden Stirn- und Nasenlinie, dem halb geöffneten, milde lächelnden Munde, ist durchaus groß und ernst gehalten und gießt so auch über den herrlichen Leib jene künstlerische Weihe, die er in einer auf verfeinerte Sinnlichkeit angelegten Zeit bald einbüßen mußte. Setzen wir den Augen farbige, lebendig funkelnde Steine ein; geben wir dem Gewande leuchtende Farbe, dem Fleisch den warmen Ton des mit Wachs und Firnis behandelten Marmors, so werden wir uns das Urbild vorstellen können, das uns hier zu keiner Uebertragung aus Erz nötigt, weil es wohl unzweifelhaft auch aus Marmor war.

Noch ein anderes Werk, von dem wir uns in Neapel einen Begriff machen können, wird von einigen demselben Alkamenes, von anderen dem Fidiasschüler Pyrrhos zugeschrieben und fällt wohl zweifellos in die Zeit kurz nach Fidias. Es ist dies die farnesische Atene (6024, Abb. 27. 28), deren Typus in der Atene des Fidias für alle Zeiten festgelegt war. Diese Gestalt ist zu oft beschrieben, als daß wir hier darauf zurückzukommen brauchen. Wenn es die Höhe von etwa 12 m hatte, so tritt uns hier die Abwandlung in der mäßigen Größe von $2^1/_2$ m entgegen, und auch der überreiche Schmuck ist entsprechend vereinfacht. Das rechte ist Standbein, das linke Spielbein ist zurückgesetzt und nach außen gekehrt. Das Haupt mit großen ernsten Zügen, der Mund halb geöffnet, die Augen geschlitzt und die unteren Augenlider auch hier wie bei der farnesischen Hera weit herausgearbeitet, also noch auf die Fernwirkung des übergroßen Urbildes berechnet. Das strenge Gewand des Fidias ist der faltenreichen geschmeidigen ionischen Tracht gewichen. Der attische Helm trägt neben der Sfinx rechts und links einen Pegasos; die Backenklappen sind aufgeschlagen. Auch dies Nachbild verrät seine Entstehung

Skopas melden die Schriftsteller eine ganz nackte Göttin, die an Frömmigkeit verliert, wie sie an körperlicher Schönheit zunimmt. Die Nacktheit wird durch das Bad begründet; erst später wird sie Selbstzweck und von jeder anderen Beziehung getrennt.

*) Vergl. hierzu das S. 43 Anm. **) Gesagte.

6727.



Abb. 29. Marmorflachbilder mit Hermes, Euridike und Orfeus.

durch die Uebertreibung der Merkmale einer früheren Zeit und die schlaffe Flauheit einer späten Formengebung, die nach dem lebenden Modelle arbeitete. Zum Vergleich ziehen wir den guten Kopf Nr. 6303 und 6304 heran; auch sonst bietet unsere Sammlung eine Anzahl von Atenebildern verschiedener Typen (6282. 6322).

Weder die Nachbilder der Afrodite noch die der Atene des Alkamenes sind mehr als mittelmäßige Werke; sie können uns von der Meisterhand selbst nur einen schwachen Begriff geben. Etwas anders verhält es sich mit einer Flacharbeit attischen Stils, die so vorzüglich ist, daß sie uns unmittelbar an ihr Urbild zu erinnern scheint. Es ist dies das berümte marmorne Orfeusflachbild (6727, Abb. 29). Das Bild muß beliebt gewesen sein, denn auch die Villa Albani und das Louvre besitzen Wiederholungen, von denen indes die Neapler die beste ist. Sie trägt die wohl spätere Inschrift Hermes Euridike Orfeus, den Namen des letzteren in rückläufiger Schrift. In der Mitte erblicken wir Eurydike, die in langem dorischen Gewande auf dem linken Beine ruht, während das rechte zur Wendung nach rückwärts gestellt ist und nur mit den geradeaus gerichteten Zehen den Boden berührt. Den Oberkörper wendet sie links zum Orfeus. Sie legt ihm wehmütig mit leicht gesenktem Haupte, das der Schleier umzieht, die Linke auf seine rechte Schulter, um ihm Lebewohl zu bieten. Orfeus hat die verhängnisvolle Wendung zu ihr hin getan, um sich entgegen dem Gebot nach der wiedergewonnenen Geliebten umzusehen. Seine Linke umspannt die teure Leier, die am linken Oberschenkel liegt; die Rechte möchte die schwere Hand der Geliebten lösen. Er steht völlig frei, halb nach rechts gewendet und neigt wehmütig das Haupt, halb erkennend, daß er die Geliebte nun auf ewig verlieren muß, halb wie im Widerstreben gegen das Unvermeidliche, im Zweifel an dem Furchtbaren, im Kampfe mit dem göttlichen Schicksal, das in der Gestalt des Hermes sanft aber unerbittlich die Rechte der Euridike zu ergreifen und die Aermste zur Unterwelt, zur ewigen Trennung von dem Geliebten zurückzuführen sucht. Ganz nach links gewendet scheint selbst der Gott von Mitleid ergriffen seinen Weg nur widerwillig antreten zu wollen. . . Zu allen Zeiten ist dies Flachbild aufs höchste bewundert; niemals ist ein so ergreifender, inhaltsreicher

Vorgang so vollendet und mit so wenig Mitteln dargestellt worden. Wenn man sich davon unterrichten will, was künstlerischer Takt und Adel heißt, kein besseres Beispiel ist vorhanden als das Orfeusflachbild in Neapel. Die Verschlingung der Hände allein schon erzählt die ganze Tragödie; haben sie jemals eine beredtere und zugleich edel maßvollere Sprache geführt? Selbst die Rechte des Hermes, die verhältnismäßig am wenigsten beteiligt ist, hat, indem sie mit einer gewissen Heftigkeit das Oberkleid aufrafft, um das rechte Bein zur Rückkehr in die Unterwelt frei zu machen, sein abgemessen Teil am Ganzen, und so wird der aufmerksame Beobachter eine Fülle reizvoller Einzelheiten finden, die an sich geschmackvoll und künstlerisch empfunden stets wieder auf das herrliche Gesamtbild zurückführen.

Sollen wir uns durch kunstgeschichtliche Zweifel daran, ob dies wundervolle Werk denn auch wirklich der Fidiasschen Epoche angehört, an dem Genuß irremachen lassen? Es muß zugegeben werden, daß es viele Merkmale einer späteren Erfindung an sich trägt. Die rein menschliche Zusammenstellung selbst liegt so ganz in der Anschauung des Hellenismus. Es ist immer verdächtig, wenn wir so viel von unseren eigenen Gedanken und Gefühlen in ein klassisches Werk hineinlegen können. Die Einzelheiten, wie z. B. die unvergleichlich feine Art, mit der Hermes die Rechte der unglücklichen Euridike ergreift, kehren auf den attischen Grabgefäßen noch spät wieder. So finden wir sie in Flacharbeit auf dem marmornen Grabgefäß der Myrrhine, das wir tief in die 300 setzen müssen. Auch die Bestimmung unserer Platte ist zweifelhaft: War sie ein Grabschmuck, dann würde sie in allgemeiner Anspielung die Trennung des Orfeus von der Euridike den Schmerz des Abschiedes durch den Tod darstellen. Solche allgemeine Darstellungen des Abschieds des Mannes von der (meist sitzenden) Gattin, der er die Hand reicht, sind häufig. Vielleicht nahm man auch aus einem größeren Kreise von Flacharbeiten, man könnte z. B. an eine Metope des Tempels von Figaleia denken, dies eine höchst beliebte Bild heraus und verwendete es als Grabdenkmal. Oder war es das Denkmal eines tragischen Sieges, ein Weiheflachbild, dessen Stoff einer gleichzeitigen Tragödie entnommen war, bei deren Aufführung der Spender selbst mitwirkte? Aber, weshalb haben wir keinerlei Kunde von einer solchen Tragödie? War es nicht vielmehr ein Kunstwerk, ohne besonderen Zweck, um seiner selbst willen? Aber dann fällt es schon aus diesem Grunde in eine späte Zeit. Die Inschrift ist nach einigen eine Fälschung. Die Sage selbst von der Heraufholung der Gattin durch Orfeus „gehört zu den dunkelsten Partien der späteren griechischen Mythengeschichte. Vom Standpunkt der äußersten Skepsis ließe sich die Behauptung aufstellen, daß die spätere Form dieses Mythos nicht über die jüngere alexandrinische Periode hinaufreiche" (Gruppe, bei Roscher). Ein unbekanntes aber viel nachgeahmtes Gedicht der jüngeren Alexandriner faßte die Sage erst in der uns bekannten Form zusammen und machte sie unter den Hellenisten und Römern volkstümlich. Erst jetzt werden alle ihre alten Bestandteile an diese beiden Gestalten geknüpft, und aus diesem Grunde fügte man der Flacharbeit die Inschriften hinzu.*) Eine symbolische Deutung dieser Sagen-

*) Die bei der Wiederholung der Villa Albani zu Amfion Antiope Zetos geworden sind.

6360.



Abb. 30. Asklepias in Marmor.

mischung ist unmöglich, und es bleibt nur die rein sentimentalische. Die äußerst seltenen Darstellungen dieser Form der Sage aber sind spät, so die auf den Erzeimern der Galerie Doria. Wäre unser Flachbild, wozu uns stilistische Eigentümlichkeiten führen, in die Zeit des Fidias zu setzen, indem es unter dem Einfluß der Partenonbilder entstanden etwa dem Alkamenes zugeteilt würde, so wäre unerklärlich, daß es ganz ohne Einfluß und Nachbilder aus dieser früheren Zeit geblieben wäre. . . Und anderer Bedenken mehr.

Diesen sehr gewichtigen Gründen zum Zweifeln steht nur eine Tatsache gegenüber: die herrliche Arbeit selbst. Auch wenn sie also nachweislich nicht attisch, sondern hellenistisch sein und nicht der ruhmreichen Zeit des Fidias angehören dürfte, so braucht uns dies in unserer Bewunderung nicht irre zu machen. Genießen wir vielmehr ihre unvergängliche Schönheit, und zerstören wir uns den Genuß nicht, wie Kinder, die ihr schönstes Spielzeug zerbrechen, um zu erfahren, was dahinter steckt. Auch die Frage, ob es vergoldet oder bemalt gewesen, mag dahingestellt bleiben. —

In die gleiche Zeit würde auch ein Asklepias (6360 Abb. 30) fallen. Von der tessalischen Orakelgottheit, deren dunkler Wirkungskreis später zu der eines Gottes der Heilkraft eingeengt wurde, besitzt Neapel eine der schönsten erhaltenen Darstellungen. Mit dem bärtigen und reichgelockten Haupte, das in seinen wesentlichen Zügen an den Zeuskopf erinnert, verbindet der Asklepias auch eine Art der Mantelführung und Haltung, die unmittelbar die des obersten Griechengottes wiedergeben. Von diesem

unterscheidet ihn äußerlich nur der Schlangenstab (der bald lang, bald kurz, bald schwer wie eine Keule, bald als leichter Stecken, bald links, bald rechts verwendet wird), und die stärkere Verhüllung auch der Brust. Die ältere Kunst zieht eine ruhige, teilnahmslose Haltung mit ernstem, fast starrem Ausdrucke der späteren Darstellung vor; diese fügt seiner Entwicklung zum ärztlichen Helfer der Menschheit folgend das Mitleid hinzu und drückt dies in der ernsten Milde des Gesichtes und dem teilnahmsvoll forschenden gesenkten Haupte aus. Unser Neapler Bild stammt von der Tiberinsel in Rom, der Stätte einer alten Asklepiassage und eines ihm (291 v. Chr.) geweihten Heiligtums. Es trägt die bezeichnende reiche Gewandung, die für diese Gottheit typisch ist. Am Kopfe aber sind es besonders die aufstrebenden Haare, welche die Forschung veranlassen, ihn mit anderen Denkmälern in die Zeit des Alkamenes zu setzen. Man mag mit ihm das schöne Erzbild aus Pompeji (5880) vergleichen, das ausschreitend in der Rechten den kurzen Stab, in der Linken einen Napf haltend, einen anderen Typus des Heilgottes darstellt, und auch den schönen Köpfen 6275 und 6359 wird man einen aufmerksamen Blick gönnen.

Endlich mag hier noch ein Schüler des Fidias, Strongylion, Erwähnung finden, da man ihn für den Schöpfer des Urbildes einer berittenen Amazone (4999) halten möchte. Er war seiner Pferde wegen berühmt. War er doch der Künstler des Erzpferdes von Troja, das auf der Akropolis stand. Plinius erwähnt seine Amazone: Sie wurde wegen der Vorzüglichkeit ihrer Schenkel Euknemon genannt und von Nero so geschätzt, daß er sie auf Reisen stets mit sich führte. Die Anordnung des Haares, die Formen des Kopfes und die Faltengebung des Neapler Erzes deuten mit einiger Bestimmtheit auf ein Urbild der späten 400, und so mag es für ein Nachbild jenes Kunstwerks gelten, wenn man die wahrscheinliche Möglichkeit für Gewißheit nehmen will.

Ehe wir nun unsere Wanderung fortsetzen, müssen wir hier einen kleinen Abstecher machen.

Wer da weiß, wie sich die griechische Kunst gleichzeitig an den Küsten und auf den Inseln des östlichen Mittelmeeres entwickelte, wird sich gerade in Neapel für berechtigt halten, nach Resten dieser Kunst aus Großgriechenland zu fragen. Bedenkt man, welche reichen Schätze allein die beiden kleinen Städte Herkulaneum und Pompeji der Nachwelt hinterlassen haben, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Neapel selbst und seine nächste Umgebung, der Posilipp, Pozzuoli, Bajä, Kümä, die reich mit Schlössern und Landhäusern übersäten flegräischen Gefilde noch ganz andere Mengen unschätzbarer Werke müssen besessen haben. Wie es sich damit verhält, haben wir schon in der Einleitung gesehen. Aber ringsum waren die Küsten Großgriechenlands mit griechischen Siedlungen besetzt. Noch heute leuchten die Trümmer der herrlichen Tempel von Pästum über den sonnigen Busen von Salerno: wenige Wandgemälde, die Porfyrschale im Nazionalgarten von Neapel und andere spärliche Reste bilden die ganze Ausbeute von dort. Nicht mehr findet sich bisher, von Tongefäßen, die an anderer Stelle besprochen werden und Tempelresten abgesehen, in den Griechenstädten Süditaliens, und doch muß auch hier, wie die alten Schriftsteller bezeugen, eine reiche Kunst geblüht haben. So erhalten wir Kunde von einem Bild-



Abb. 31. Dioskuren von Lokroi.

hauer Klearchos aus Region, der von Pausanias als Verfertiger des „ältesten aller Erzwerke", eines Zeusbildes in Sparta angesehen wird. Demeas von Kroton verfertigte das Atletenbild seines berühmten Landsmannes, des Ringers Milon, und trug es auf den eigenen Schultern in den Tempelhof des olympischen Zeus. Ein Schüler des Klearch, der Samier Pytagoras von Region, der Zeitgenosse des Myron, mit dem er im Wettstreit lag, machte das Standbild des Aetylos von Kroton, des dreimaligen olympischen Siegers im Laufe und Doppellaufe; dieser aber verleugnete seine Heimat aus Unterwürfigkeit gegen Hieron von Syrakus, weshalb seine Landsleute von Kroton die Wiederholung des olympischen Bildwerks aus dem Tempel der Hera hoch oben auf dem Vorgebirge Lakinion entfernten und sein Haus zum Gefängnis machten.*) In Region erhob sich das von Pausanias gelobte Standbild des Faustkämpfers Eutymos von Lokroi, die Wiederholung des gleichen Bildes in Olympia, das wie jenes am gleichen Tage vom Blitze getroffen wurde. Von ihm erzählen die alten Schriftsteller, er habe als erster Betonung und Gleichmaß erstrebt. . . Umsonst suchen wir Spuren von all diesen Werken in Neapel.**)

Nur eine glückliche Ausnahme haben die wenigen Ausgrabungen zutage gefördert, welche die italienische Regierung 1889—90 auf der Stätte der alten Lokrersiedlung Lokroi Epizefyria, des heutigen Gerace in Kalabrien, dessen Kunstliebe Pindar und Demosthenes preisen, vornehmen ließ. Es sind dies die unterlebensgroßen Figuren des westlichen Giebelfeldes eines kleinen dorischen, dann jonisch abgeänderten Tempels aus der zweiten Hälfte der 400, die Dioskuren, wie sie von ihren Pferden gleiten, deren Vorderhufe von daruntersitzenden Tritonen getragen werden. Die Darstellung knüpft an die alte lokrische Sage an, nach der die Lokrer in einem Kriege

*) Vgl. den bogenschießenden Apoll (5629, S. 87), der auf Pytagoras zurückgeführt wird.

**) Furtwängler stellt unter den Einfluß des Pytagoras den von Collignon, I. 319 u. 435, erwähnten Erzkopf aus Herkulaneum.

gegen Kroton von diesem hart bedrängt sich an die Dioskuren nach Sparta um Hilfe gewandt hatten. Auf schimmernden weißen Rossen, in scharlachfarbenen Gewändern erschienen diese wirklich und erkämpften für Lokroi den Sieg. Der Künstler stellt den Augenblick ihrer Ankunft dar, und artig deuten die Reise übers Meer die Tritonen an (Abb. 31).

Guterhalten ist nur die linke Gruppe, an welcher der Pferdeschweif, das linke Knie des Dioskuren, die Vorderarme des Tritonen, die Hintergelenke und Vorderfüße des Pferdes ergänzt zu sein scheinen. Dagegen sind von der rechten Gruppe nur der Kopf des Dioskuren, der dem linken fehlt, und einige Gliederstücke erhalten. Der göttliche Held ist gelandet; leicht gleitet er nach Art der westländischen Griechen in voller Vorderansicht, unbekleidet, von dem sich bäumenden Pferde herab; die Linke greift nach dem Zügel, die Rechte lehnt im Herabgleiten am Oberschenkel des Pferdes. Durch die sinnreiche Anbringung des Tritonen erhält es die erforderliche Stütze. Liegt auch in den Linien eine gewisse altertümliche Härte und Zagheit, besonders bei dem Tritonen, so ist doch der Körper des Helden von großer Frische und Feinheit. Aber beides, Linienführung und Körperbildung, erscheint frei von den Einflüssen der großen attischen Kunst. Sie hat um diese Zeit, das letzte Drittel der 400, alle örtliche Kunst ebensoweit überflügelt, wie der politische Einfluß Atens das übrige Griechenland zu überschatten beginnt. Ihre Rolle in der Kunstgeschichte ist dementsprechend bescheiden; sie erinnert uns etwa an das Verhältnis sienesischer zu florentiner Kunst: Immerhin freuen wir uns, darin seltene und echte Beispiele schöpferischer Kunst Großgriechenlands zu besitzen. Vielleicht können sie außerdem die Nebenfrage des „Meniskos" lösen helfen, die der gelehrten Untersuchung schon so viel Kopfzerbrechen gemacht hat. Man fand eine metallene Spitze*), wofür die Löcher am Pferdehals und auf dem Kopfe des rechten Dioskuren sichtbar sind. Derartige Spitzen dienten wohl nicht zum Aufnehmen einer Platte als Schutz gegen den Unrat von Vögeln, was hier sinnlos gewesen wäre, sondern vermutlich zu Beleuchtungszwecken: man steckte Wachsfackeln darauf, wie man es noch heute vor Heiligenbildern der katholischen Kirche tut. —

Kehren wir nun zur griechischen Kunst zurück. Ueberwältigend wie der Einfluß Fidias' und seiner Schule war, die Entwicklung stand nach ihm keineswegs still, die Kunst wurde nicht unselbständig, Fidias' Gestalten keine Schablonen. Im Gegenteil, viel zu reich und mächtig fließt der Strom griechischen Kunstempfindens dahin, als daß er sich auch von der stärksten Persönlichkeit hätte in enge Dämme einbetten lassen. Freilich, aus der Höhe reinster Herrlichkeit, wie sie die unvergänglichen Partenonbildwerke offenbaren, steigt sie nun langsam herab; sie verliert an Unmittelbarkeit, an dem hoheitsvollen, frischen Ernst, in dem sich strenger Glaube und schöpferische Urkraft einen; sie wird, wie wir sagen würden, nervöser, überlegter, verfeinerter, mittelbarer. Aber noch auf lange hinaus ist die schöpferische Kraft der attischen Kunst stark genug, um weder über der vollendeten Form den edlen Inhalt, noch über diesem die äußere Vollendung in einfachem Maße und

*) Jetzt auf dem r. Oberarm des Tritonen befestigt.

6362.



Abb. 32. Atenebrustbild in Marmor.

freier Form zu vergessen. Glücklich genug ist es auch, daß, wenn das Kunstschaffen in Aten schwächer wird, die außen liegenden Mittelpunkte von neuem freudig hervortreten.

Aus der politisch unruhvollen Uebergangszeit, die das verblutende Athen langsam an den Rand des Unterganges führt, leuchtet der Name des Kefisodot hervor, den man für den Vater des Praxiteles hält. Seine Haupttätigkeit fällt in die erste Hälfte der 300. In Neapel gibt vielleicht die Wiederholung eines Brustbildes der Atene aus Herkulaneum (6322, Abb. 32) von ihm Kunde. Der nicht große Kopf ist ebenso wie die Herme alt. Sein Urbild scheint Erz gewesen zu sein. Es richtet sich jugendlich auf schlankem Halse auf. Unter dem schöngeformten Helm quellen reichliche Locken hervor, die sich im Nacken vereinen (vergl. auch 6282).

Der Meister aber dieser Zeit ist Skopas, mit dem der Ausdruck leidenschaftlicher Gemütsbewegung in die griechische Kunst einzieht.

In seltsamem Rückfluten entwickelt sich mit ihm die griechische Kunst der 300: Wir haben unsere Schritte von Attika wieder hinüberzulenken zu den Küsten Kleinasiens, wo sich schon einmal in früher Zeit die schöne Blüte jonischer Kunst reich entfaltet hatte. Auch hierhin war der Einfluß des hohen Stiles eines Fidias und seiner attischen Schule mit entscheidender Macht gedrungen. Dabei bewahren aber die Meister dieser Gegenden ihre Eigenart: einen gewissen leichten Schwung, zarte Feinheit der Ausführung und besonders eine etwas weiche, malerische Auffassung, die schon jetzt hier und da über die Grenzen der Ausdrucksmittel des Marmors hinausgeht. Die flatternden Gewänder von unerhörtem Reichtum und Schwung, in denen die Todesengel des Nereidendenkmals von Xantos einherschreiten, bieten das sprechende Beispiel für diese Entwicklung dar. Wir finden Skopas von Paros in der ersten Hälfte der 300 in vielseitiger Tätigkeit am Tempel von Tegea beschäftigt. Er steht unter dem entschiedenen Einfluß der Schule von Argos. Auch sein berühmter jugendlicher Herakles für die Turnhalle von Sikyon erinnert an Argos und war sicherlich ursprünglich in Erz aufgeführt. In häufigen Wiederholungen begegnen wir ihm in London, Rom, Dresden und auch in Neapel. Das Erzbrustbild hier (5594, Abb. 33) ist mit schwarzgrünem Edelrost bedeckt und scheint zum Einsetzen bestimmt gewesen zu sein. Beide Augen aus weißem Schmelz mit brauner Iris sind wohl erhalten. Der kleine gedrungene Kopf sitzt auf sehr kräftigem Halse und erinnert mit einiger Lebhaftigkeit an das Brustbild 4896, das man Sapfo getauft hat (Abb. 40). Wie dieses blickt es nach links, aber so, daß der

5594.



Abb. 33. Jugendlicher Herakles des Skopas. Erznachbildung.

Kopf leicht sich neigt. Das Kinn ist kräftig und wohlgebildet, der mit tiefer Höhlung wenig geöffnete Mund klein, leicht unregelmäßig, indem der linke Mundwinkel tiefer herabgeht als der rechte; die Lippen, deren Einlage entfernt ist, erscheinen voll, die Oberlippe aufgeworfen, die Nase ist von edlem Schnitt nur leicht gebogen. Die Augen mit einwärts gedrehter Achse und herabgezogenen Winkeln treten heute, da der Kopf Vergoldung, Farben und Smalten eingebüßt hat, zu stark hervor. Auffallend ist das fast gänzliche Fehlen der Brauen. Die Stirn ist niedrig und (wie bei 5614) mit kurzem Haare bewachsen, das kleine Hörner bildet; die etwas oberflächlich behandelten Ohren liegen größtenteils frei. Um den stolzen Kopf legt sich nicht wie bei der in Jenzano gefundenen Wiederholung (Brit. Mus.) ein Kranz von Weißpappelblättern, die durch ein breites auf die Schultern zwiefach herabfließendes Band gehalten werden, sondern ein kräftiger, gewickelter Reif mit acht Sträußchen von Apfelsinenblüten. Bezeichnend für Skopas sind neben anderen Merkmalen die leidenschaftlich bewegten Augen, deren lebendiger Ausdruck einen weiteren Schritt in der Entwicklung der klassischen Kunst Griechenlands bedeutet. Daß auch hier eine kampanische Abwandlung zu einem Bildnis vorliegen kann, ist wegen der Einzelzüge des etwas schiefen Mundes, der nicht geradeblickenden Augen, der unregelmäßigen tief gebuchteten Stirn, der Ohren nicht ganz ausgeschlossen. —

Zu den Bildwerken des Altertums, dem gegenüber jeder Laie zum Kenner zu werden pflegt, gehört in Neapel die marmorne Psyche von Kapua (6019, Abb. 34. 35). Dieser etwas empfindsam geneigte, träumerisch verschwommene Kopf mit den tiefliegenden rätselhaften Augen, der wundervollen Nasenlinie und dem süßlich-sinnlichen Munde von feinster Bildung entspricht trotz der argen Verstümmelung so sehr der sentimentalischen Anlage unserer Zeit, daß er auch vor dem Modernsten Gnade findet und in der Erinnerung haftet, um niemals wieder vergessen zu werden. Der Name selbst, so willkürlich wie bei der Flora, dem Narkissos, der Venus Kallipygos und hundert anderen Neapler Standbildern, so widersprechend zugleich der antik-klaren und heiteren Gestalt der Geliebten des Eros, wird willig hingenommen, ruft er doch leicht und lebhaft die lange Reihe empfindsamer Bilder vor die verzückte Seele, die den Beschauer in weitem Fluge von dem lieblichsten Märchen des Altertums über Dantes Franzeska zu Werthers Lotte trägt und in allem nur den gleichen, ewig mächtigen Vorwurf von der Liebe Traum, Glück und Leid wiederholt.

6019



Abb. 34. Nimfe in Marmor. („Psyche von Kapua".)

Hieran ändert auch der Umstand nichts, daß ein gewichtiger Bruchteil dieses Eindrucks auf Rechnung des Zustandes zu setzen ist, in dem sich das Standbild jetzt befindet. Das Gesicht ist ohne Ober- und Hinterkopf. Beide waren aus anderem Stücke gearbeitet und angesetzt, wie dies im Altertume häufig geschah. Die Fugen verschwanden unter der Uebermalung. Die ohnehin schon flachen und jugendlich-zarten Brüste sind grausam abgerieben und verstümmelt. Der ganze Körper ist überputzt und durch äußerstes Glätten aller seiner Feinheit beraubt. Es war die Uebung der neuzeitigen Besitzer alter Kunstwerke, sie möglichst „tadellos" herzustellen. Man haßte schadhafte Bruchstücke, einen vom Alter zerfressenen Marmor und rieb solange, bis der Körper glatt war. Von der Mitte der Oberarme ab fehlen die Arme. Der Unterkörper ist unter dem Oberschenkelansatz abgeschnitten; vielleicht waren die Glieder gebrochen und man entfernte sie fein säuberlich ganz. Der Leib erscheint etwas vorgetrieben, und dieser Umstand ist es, der bei uns in dem rätselhaften Bilde vielleicht die Erinnerung an die unglückliche Nymfe Kallisto wachrufen könnte. Das schmerzerfüllte Dämmern, das man in den Darstellungen der Nymfen findet, ist hier in schönster Vollendung vorhanden; auch gab es nach Pausanias Standbilder der Kallisto und Jo (von Deinomenes), die auf der Akropolis nebeneinanderstanden, und noch ist die Weiheinschrift eines von den Arkadern nach der Schlacht bei Leuktra (371) in den Tempel zu Delfi geweihten Kallistostandbildes vorhanden. Allein, alle weiteren Belege namentlich Anhaltspunkte durch bildliche Wiederholungen fehlen. Nur soviel ist sicher, daß unser Werk keine Psyche ist, wohl aber eine Afrodite sein kann, wie sie denn jetzt in der Nähe des Afrodite-Bruchstückes (6035, Abb. 42) aufgestellt ist, mit dem sie in der Tat manche Aehnlichkeit aufweist). Sie lehnt auf dem rechten Bein; die Linke zieht das auf die rechte Hüfte tief herabgeglittene Gewand über die linke Schulter herauf oder löst es davon. Was tat die Rechte? Wohin richtet der in scharfer Wendung abwärts gesenkte Kopf den Blick, der über die rechte Seite des schönen Leibes hinabgleitet, wie jener von 6035 über die linke? Die Antwort hierauf bleibt zweifelhaft. Einer Afrodite kann man den spiegelhaltenden Eros gesellen, oder man mag ihr eine Wendung geben, deren weitere Entwicklung zur Kallipygos führt; eine Kallisto etwa würde versuchen, das Gewand nicht herabgleiten zu lassen, das ihr Vergehen noch verhüllt. Unser verstümmeltes Nachbild wird auf Skopas zurückgeführt, und in der Tat, so sehr es gelitten hat, noch sind die Hauptmerkmale seiner Kunst erkennbar: hängende Schultern, runde, jugendliche, kleine Brüste, ein feingeschnittener Mund, schwellende Nasenflügel, ein

6019.



Abb. 35. Kopf der „Psyche von Kapua".

zurückstehendes Ohr „mit der kleinen Höhlung, den kräftigen hökerigen Knorpelteilen und dem angewachsenen kleinen Läppchen".

Wie immer es sich verhalten mag, ob wir es mit einer Afrodite oder einer Nymfe, ob mit Skopas oder mit einem seiner Nachfolger zu tun haben, kein Werk spricht so innig zu uns in seiner ausdrucksvollen träumerischen Schönheit, wie die „Psyche von Kapua", und unser Entzücken geht soweit, daß wir uns fast scheu vor dem Wunsche hüten, der verstümmelte Kopf und Leib möchten wieder ganz werden.

Auch die weltberühmte Afrodite von Kapua (6017, Abb. 36) hat ihr Urbild in einem griechischen Erze des Skopas aus den 300. Es ist eine kalte spätrömische Wiederholung aus griechischem Marmor, wohl der Zeit des Hadrian entstammend. Bezeichnend dafür sind die unterhöhlten Haare, die flaue Faltenbildung, die Art der Andeutung des Augapfels. Ergänzt sind ihr von Angelo Brunelli die Nase, Arme und der Zipfel des Mantels. Er stellte ihr auch irrtümlich einen Eros zur Seite, dem sie einen Auftrag geben sollte. Dem Urbilde des Skopas lag vielmehr die orientalisch beeinflußte bewaffnete Liebesgöttin zugrunde. Davon ist ihr der Schild geblieben, in dem sie sich spiegelt, und den wir ihr zur Ergänzung in die Hände zurückzugeben haben. Die entblößten Teile zart lasiert, Haar und Gewand mit leuchtender Deckfarbe, das Ganze mit einem Gemisch von Oel und Wachs matt gebohnt, den Schild aus blitzendem Erze, einen goldenen Reifen im Haar, so werden wir uns das Nachbild zu vergegenwärtigen haben.

Es hat lange Zeit das Schicksal des Apollo von Belvedere und anderer Antiken geteilt. Von der Höhe einer überschwenglichen Bewunderung sank es in die Tiefe ungerechter Mißachtung. Den meisten Einfluß hatte hierauf der Vergleich mit ihrer siegreichen Schwester im Louvre, der Afrodite von Melos. Zu einer Zeit rein ästhetischer Würdigung mußte auch der kunstgeschichtliche Wert der Kapuanerin vor jener zurückstehen. Aber diese Art der Beurteilung, die dem unsicheren Gefühle um so größeren Spielraum gibt, als sie sich von dem festen Boden geschichtlicher Forschung und tieferer Erkenntnis der Eigentümlichkeiten antiker Kunstübung entfernt, ist trügerisch. Heute wissen wir, daß ohne die Kapuanerin die Melierin gar nicht

6017.



Abb. 36. Afrodite von Kapua.

hätte geschaffen werden können, und daß nicht erstere die letztere nachahmt, sondern umgekehrt: die melische geht auf die Kapuanerin und diese auf ein Erzbild zurück, das eine korintische bewaffnete Afrodite wiederholt. Diese hatte bereits dieselbe Umbildung durchgemacht wie der eidechsentötende Apollo, und wie wir sie in Neapel beim Narkissos (S. 84) noch einmal berühren werden. Von ihrem kriegerischen Schmuck blieb nur der Schild zum Spiegeln übrig, weil der Begriff einer Afrodite in Waffen den jüngeren Geschlechtern längst unverständlich geworden war.

Auch künstlerisch würdigt man heute die Kapuanerin gerechter. Einmal, weil man sich aus besseren Nachbildungen von der ursprünglichen Schönheit des herrlichen Kopfes einen deutlicheren Begriff hat machen können, und dann wohl auch, weil sie seit kurzem in einer würdigeren Umgebung aus der Masse minderwertigen Mittelguts glücklich herausgehoben wurde. Zweifellos erscheint auch jetzt noch die Arbeit kalt und glatt, die Haare leblos, das Fleisch, wie man im Kunstwelsch zu sagen pflegt, trocken. Aber eine Ahnung der Schönheit des Urbildes gibt uns doch schon der wundervolle Rücken. Und nun lehrt uns die Forschung weiter, daß der entstellende Reif im Haar die geschmacklose Zutat des römischen Nachahmers war, der ihn an die Stelle des einfachen glatten Haarbandes der Zeit des Skopas und Praxiteles setzte. Das Haar selbst war einfach gescheitelt und begrenzte in der bezeichnenden Art eben dieser Zeit dreieckig wie ein Tempelgiebel die nicht hohe Stirn. Das ganze Bild war von Erz, wie sich aus der Behandlung des Haares, den elastischen Flächen des Fleisches, der freien, keiner Stütze bedürfenden Haltung der Arme ergibt. Die gleichen Merkmale wie bei der Psyche von Kapua finden wir auch hier: anmutig gleitende Schul-



Abb. 37. Marmorbruchstück (eines Ares?) (ohne Nummer, links von 6035).

tern, runde kleine Brüste; auch die Gewandung, das in rundlicher Wulst vor den Leib geführte Ende des Oberkleides deutet in die Mitte der 300, deutet auf Skopas.

Noch einmal begegnet uns sein Name in Neapel. Am Ostfriese des Partenon befindet sich eine Göttergruppe, in der eine junge männliche Gestalt durch die ungezwungene Haltung auffällt. Sie sitzt mit zurückgelehntem Oberleib da und umspannt mit beiden Händen das rechte heraufgezogene Knie. Man will in diesem Werke des Fidias den Ares erkennen; und ihn führt man auf einen trauernden Hektor zurück, der sich nach der Beschreibung des Pausanias auf einem berühmten Frischbilde des Polygnot zu Delfi befand und ebenfalls im Sitzen sein Knie umspannt habe. Den gleichen Vorwurf griff Skopas auf und schuf ein Erzbild, von dem wir ein mehr oder minder getreues Nachbild in dem marmornen Ares der Termen in Rom besitzen. Es soll ein kolossales Vorbild verkleinern, das in dem Eros eine spätere Zutat erhalten hat, und ist von flüchtiger mittelmäßiger Arbeit. Hiervon nun hätten wir in Neapel das Bruchstück einer Wiederholung, die nicht besser ausgeführt ist als der Ares in Rom. Es sitzt auf einem Pfeiler und reicht vom Hals bis zu den Oberschenkeln; der linke fehlt indes ganz, der rechte ist halb vorhanden. Auch die Arme fehlen, so daß man, wenn es denn ein Ares ist, das übrige von dem römischen Bilde her wird ergänzen müssen. Eine Bruchstelle am Fuße der rechten Seite würde die Stelle des Schildes andeuten (ohne Nummer, links von 6035, Abb. 37).

In die Afroditefrage, auf die näher einzugehen hier nicht der Ort ist, führt uns noch einmal ein kleines Erzstandbild (4998 Abb. 38), die Afrodite von Nocera, wo sie 1840 entdeckt wurde. Sie mag zwischen Skopas und Praxiteles aus keinem anderen Grunde Platz finden, als weil wir geneigt sind, ganz allgemein in ihre Zeit die Entstehung des Typus der halbentkleideten Göttin zu setzen. Im übrigen steht unser Erzbildchen (es ist kaum 45 cm hoch) in mancher Beziehung allein und darf schon um seiner Schönheit willen näher gewürdigt werden. Der Unterkörper der mit weißgraugrünem Edelrost bedeckten Göttin ist bis zur Hüfte bekleidet. Das Standbein ist links; das Spielbein stellt mit erhobener Ferse den Fuß seitwärts und etwas rückwärts; das Knie ist ähnlich wie bei der Afrodite von Arles, von Melos usw. einwärts gebogen, um in schamhafter Bewegung das Gewand am Gleiten zu verhindern. Dieses ist vorn über dem Unterleibe zu einem losen Knoten geschürzt, der so lose, wie er hier ist, eigentlich noch der haltenden Hand bedarf. Der Unterkörper ist etwas nach links gedreht und erhält seine Gegenwendung im

4998



Abb. 38. Afrodite von Nocera aus Erz.

Oberkörper, der leicht nach rechts gewendet ist. Der Kopf geht wieder ein wenig nach links und ist schwach zu dem Spiegel geneigt, den sie in der Linken in Brusthöhe vor sich hielt. Der rechte Arm wendet sich in rechtem Winkel zum Kopfe, um an den Wellen des Haares der rechten Seite zu nesteln. Die Ohren sind von dem reichen zurückgestrichenen Haar verdeckt; über die rechte Schläfe hängt eine Locke in die Wange hinein. Auffallend sind die unförmlich breiten Füße, die vielleicht nur als Stütze so groß geraten sind, und die Behandlung des Gewandes, das über und über aufs feinste punktiert den Stoff ausdrücken soll und so, auch vergoldet, den Unterschied von den nackten Teilen nachdrücklich betont. In der allgemeinen Haltung erinnert sie bis auf die Arme am meisten an die melische Afrodite. Der Sockel ist hinzugefügt, und sie selber gehörte vielleicht der Modellsammlung eines Erzgießers an. —

Mit Praxiteles treten wir nun in eine Zeit, in der die Kunst sich formell wie inhaltlich weiter verfeinert. Bei vollendeter Ausführung und der höchsten Anmut der Linien überwiegt bei ihm die sinnlich-jugendliche Schönheit der Form. Es siegt das Anmutige, wie denn das Göttliche nun mehr und mehr in die schönste Menschlichkeit übertragen wird, da die Zeit eines überfeinerten Lebensgenusses angefangen hat, auf Ernst und Tiefe der Göttlichkeit ebenso zu verzichten wie auf den Ausdruck erschütternder Leidenschaft. Auch diese Umwandlung in neue Typen vollzieht sich ohne Ungestüm maßvoll und wie selbstverständlich. Praxiteles, stets darauf bedacht, Reichtum und Schönheit des Umrisses zu vermehren, wird der Erfinder der ruhenden, angelehnten, mit sich selbst beschäftigten, in sich anmutig geschlossenen Gestalt, wie sie der Apollon mit der Eidechse (Sauroktonos) so glücklich wiedergibt. Er ist der Meister der Eroten, jungen Satirn, entkleideten Afroditen, der Hermes mit dem Bakchosknaben; unter seinen Händen erreicht die Arbeit in Marmor die höchste Vollendung. Ein bezeichnendes stilistisches Merkmal ist es, daß sich der bisher noch deutliche Vorsprung des unteren Augenlides seit Praxiteles in die umgebenden Flächen verliert, und daß die Vorliebe für sinnbildliche Beigaben bei ihm wie im Verlaufe der 300 überhaupt zunimmt.

Auch für diese Zeit bietet Neapel eine Reihe von Bildwerken, die nur mit großer Unsicherheit auf den festen Boden geschichtlicher Tatsachen gestellt werden

6353.



Abb. 39. Farnesischer Eros.

können. Sie seien hier in einer bestimmten Folge eingereiht, nicht weil diese Folge sich beweisen ließe, sondern um in einer Gruppe zusammenzuschließen, was ganz allgemein die Merkmale der praxitelischen Zeit widerspiegeln mag.

Schon mit der Zuweisung des Nachbildes des ludovisischen Ares an Skopas befanden wir uns auf schwankendem Boden. Unberechtigt erscheint es, die rasende Mänade des Salpiongefäßes (S. 118) auf die urkundlich überlieferte Bakchantin des Skopas zurückzuführen, und ebensowenig dürfte es erlaubt sein, in dem geflügelten, nackten Jüngling (6353 Abb. 39) aus der Sammlung Farnese den Eros von Tespiä wieder zu finden, den Praxiteles seiner Geliebten Fryne schenkte. Diese soll, so wird erzählt, unter seinen Werken die Auswahl treffen. Unsicher im Geschmack greift sie zu einer List. Ein Sklave muß dem Meister melden, seine Werkstatt stehe in Flammen. Praxiteles ruft verzweifelt, seine Lebensarbeit sei vergeblich gewesen, wenn das Feuer nicht den Eros und den Satir verschone. Nun beruhigt ihn Fryne, wählt den Eros und stiftet ihn als Weihegeschenk in den Tempel ihrer Heimat Tespiä. Wir erfahren, daß er von Marmor war, daß er unter Kaligula oder schon früher nach Rom geschafft, von Klaudius zurückgegeben, von Nero endlich wiedergeholt und neu vergoldet in der Schola Oktaviä aufgestellt wurde, wo er später unter Titus in einer Feuersbrunst verunglückte. In Tespiä ersetzte ihn ein Nachbild. Selten wohl ist die Geschichte eines Kunstwerks im Altertum so ausführlich bekannt geworden; ja so bewundert war es, daß man ein angeblich von Praxiteles darauf gemachtes Epigramm aufbewahrte. Sollen wir, wie einige es wollen, in unserem Jüngling (von dem es eine ganze Reihe von Wiederholungen gibt, deren berühmteste der Eros von Centocelle im Vatikan ist), den praxitelischen Eros von Tespiä suchen? Dem stehen die gewichtigsten Gründe entgegen. Letzterer war aus Marmor, unsere Nachbilder aber stellen Uebertragungen aus Erz dar. Wir haben einen geflügelten nackten Jüngling von mittelmäßiger Arbeit vor uns, der nach altem argivischen Kanon das linke Bein fest auffetzt, das rechte spielend seitwärts leicht zurückstellt. Der Kopf mit dem Ausdruck stiller Trauer ist

4896.



Abb. 40. Brustbild in Erz, sog. Sapfo.

nach der rechten Seite geneigt; das Haar mit dem schönen aber gesuchten Doppelknoten der späten Zeit auf dem Vorderkopf fällt an den Seiten wie beim Apoll der Uebergangszeit wellig herab und zwar in etwas göberem Zusammenballen als beim Eros des Vatikans. Nase, Arme und Unterschenkel sind ergänzt. Mit Bogen und Fackel hat man in ihm einen Todesengel, Tanatos, sehen wollen. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich indessen nur um ein Mischwerk der pasitelischen Schule, die aus einer Sammlung der Züge eines guten altargivischen Vorbilds mit modernen Zutaten den Körper nach dem lebenden Modell in flauer weichlicher Arbeit herstellt und so ein „Originalwerk" schafft.

Das tespische Weihegeschenk des Praxiteles bestand nach Pausanias aus dem Eros, einer Afrodite (die man in der Afrodite von Arles wiedererkennen möchte) und dem Bilde der Freundin des Meisters selber, der Fryne. Alle drei bestanden aus Marmor. Ein anderes Selbstbildnis von seiner Hand stiftete sie nach Delfi. Es war aus Erz, stand zwischen den Bildnissen der Könige Archidamos von Sparta und Filipp von Mazedonien und gab den Besuchern Anlaß zu mancherlei Bemerkungen. Vielleicht bringt uns das in Neapel mit Sapfo getaufte Brustbild aus Erz (4896 Abb. 40) das Werk des Praxiteles zurück. Daß es keine Sapfo ist, darüber gibt es keinen Zweifel. Von einer Aehnlichkeit mit den Münzbildern und dem vielleicht als Sapfo gesicherten Marmorbrustbilde in der Villa Albani kann keine Rede sein. Auch ist die Haartracht ebenfalls der Afrodite strengen Stils geläufig, wovon die Sosandra des Kalamis ein treffendes Beispiel ist. Nun soll Fryne dem Praxiteles auch für seine knidische Afrodite Modell gestanden haben, und tatsächlich schließen sich die Bildnisse der Fryne in gewisser Beziehung den Gestalten aus dem Kreise der Afrodite an.

Wir finden in Neapel ein mit schwarzgrünem Edelrost bedecktes, in der Brusthöhe durchschnittenes Bildnis. Es war also nicht zum einsetzen bestimmt, sondern vollständiger, wie denn auch der schöne Rücken bis auf die Schulterblätter herab durchgebildet ist*). Der Zipfel des Oberkleides reicht über der linken Schulter bis an den Hals hinauf, über der Brust kommt es unter der linken Achsel hervor. Wie bei einer Jungfrau der Auflebung sitzt der schlanke Hals mit dem kleinen Kopf auf der sehr breiten Brust. Der Kopf selbst ist rund, mit regelmäßigen, klar geordneten

*) Falls Gewand und Brust nicht etwa moderne Ergänzungen sind!

6016.



Abb. 41. Griechischer Jüngling in Marmor, sog. Adonis von Kapua.

Zügen; er wendet sich nur wenig geneigt nach links. Der lächelnde, etwas wehmütig herabgezogene Mund liegt über einem rundlichen Kinn fest geschlossen. Die Nase ist edel und gerade, und die Augen, dessen linkes noch gut erhalten ist, sind mandelförmig; die schön geschwungenen Brauen ohne Andeutung der Haare. Auf der Stirn bis in den Nacken gescheitelt fließen die Haare sehr weit und in reicher Fülle nach beiden Seiten herab, durch ein doppeltes Band, eines nach der Stirne zu, eines rückwärts hinter dem Scheitel gehalten und durch das Stirnband im Nacken zu einem Knoten zurückgehoben. Die Haare setzen weich in der Stirn ein und lösen sich nicht davon los in der Art einer aufgelegten künstlichen Haartracht. Die Ohren sind halb, die Schläfen ganz bedeckt, die Ohrzipfel ganz angewachsen. Unter den kleinen Erzen im oberen Stock des Museums erinnert an sie das ebenso in Brusthöhe abgeschnittene Bildchen Nr. 5363.

Wäre in diesem Bilde die Fryne von Delfi wiederzuerkennen, so würde uns auch der früher neben ihr stehende König Archidamos vielleicht in einer Herme der herkulanensischen Villa erhalten sein. Eine mit ihm zusammen gefundene Herme, die einen bartlosen älteren Mann darstellt, wäre dann schließlich der Dritte im Bunde, Filipp von Mazedonien gewesen ... Aber wir sind hier auf den gefährlichen Boden bloßer Vermutungen geraten, den wir gut tun, möglichst bald zu verlassen. Leider will es auch im Fortgang unserer Wanderung nicht immer gelingen, davon weg auf den festeren Grund von Tatsachen zu gelangen.

So gleich bei dem Adonis von Kapua (6016, Abb. 41), der sicherlich mit einem Adonis nur die Schönheit gemein hat. An der marmornen Knabengestalt sind ergänzt das rechte Bein vom ersten Drittel des Oberschenkels ab, das linke oberhalb des Knies, beide Arme, Nase, Unterlippe und Kinn. Ein ziemlich streng, aber nicht atletisch durchgebildeter Körper trägt den herrlichen, nach links gewendeten und geneigten Kopf, um den sich schwere, lange, geballte Locken legen. Der Mund ist weiter geöffnet als gewöhnlich. Die Augen mit schweren Unterlidern sind schmal, die Oberlippe in der Mitte eigentümlich aufwärts gezogen. Der Körper erinnert unmittelbar an den Eidechsen-Apollon, mit dem man ihn denn auch gern in Verbindung bringt; Kopf und Locken an den ausruhenden Satir, der seines Stiles und seiner Aehnlichkeit mit dem Eidechsen-Apoll wegen ebenfalls dem Praxiteles zugeschrieben wird. Wie dem auch sein mag, wir freuen uns an der köstlichen Arbeit, die so fein ist, daß man sie gern auf griechische Hände zurückführt. Gab es ein Urbild und haben wir es nicht auch hier mit einem späten Nachwerk zu tun,

6035.



Abb. 42. Afrodite aus Marmor.

so setzen wir es unbedenklich in die Zeit, die durch Skopas und Praxiteles ihr künstlerisches Gepräge erhält.

Im Afroditetypus gelangen wir in dieser Zeit zur vollen reinen Nacktheit. Diese ist hier noch im Gegensatz zu später, wo sie Selbstzweck wird, in der Beschäftigung vor oder nach dem Bade begründet. Praxiteles hat den Vorwurf selbst mehrfach wiederholt. Einmal legt die Göttin eine Kette um den Hals; immer ist sie mit sich und ihrer strahlenden Schönheit beschäftigt, so daß der Meister den Anspruch erheben darf, vielleicht als erster des Weibes Schönheit in ihrer höchsten Vollendung dargestellt zu haben, indem er sie ohne alle Hülle nur von dem Schutze reiner künstlerischer Keuschheit umglänzt den entzückten Blicken darbot.

Unter den zahllosen Wiederholungen der knidischen Afrodite des Praxiteles befinden sich außer dem wundervollen Bruchstück (6035, Abb. 42) keine in Neapel. Ihre Haltung ist bekannt. Die Göttin ist im Begriff, ins Bad zu steigen, hat die letzte Hülle abgestreift und will sie auf ein ihr zur Linken stehendes Gefäß legen; die Rechte deckt unbewußt den Schoß, der linke Oberschenkel preßt sich leicht gegen den rechten des Standbeins. Die ganze Bewegung ist die der keuschen Unbefangenheit, die sich vor sich selbst schamhaft zu verstecken sucht. Ihre schönste Wiederholung ist bekanntlich die (jetzt unsinnigerweise mit einem blechernen Gewande versehene) griechische Arbeit im Vatikan. Der fortgeschrittenere Typus, der in der kapitolinischen und medizeischen Afrodite die berühmtesten Nachbildungen hat, ist die schamhafte Afrodite, die mit der Linken den Schoß, mit der Rechten die Brust zu verhüllen sucht: ein Bild der bewußten Schamhaftigkeit. Die Beziehung auf das Bad als erklärende Ursache der Nacktheit ist weggefallen, und es ist begreiflich, wie eine dem ungezügelten Sinnengenusse ergebene spätere Zeit gerade diese Darstellung aus dem Kreise göttlicher Keuschheit in den menschlicher Sinnlichkeit herabzog. Sie ist in unserer Sammlung mit mehr oder minder großen Abweichungen dreimal aus griechischem, zweimal aus lunensischem Marmor vorhanden. Diese offenbar

4995.



Abb. 43. Dionys mit Eros.

sehr beliebten Nachbilder nehmen ihren Ausgang von einem nachpraxitelischen Urbilde, dessen Meister wir nicht kennen, das aber an Volkstümlichkeit den Sieg über die knidische Afrodite davontrug.

Das erwähnte Bruchstück 6035 wird dem in argivischer Schule erzogenen, aber auch in Aten tätigen Zeitgenossen des Praxiteles, dem Eufranor, zugeschrieben. Es ist griechische Arbeit von hoher Vollendung. Erhalten ist es vom Halsansatz bis zu den Knien; der linke Arm fehlt ganz, der rechte vom unteren Oberarm ab. An der linken Hüfte gleitet ab- und etwas rückwärts bis unter das linke Gesäß das zur Seite gelegte Gewand. Die Gestalt, sonst völlig nackt, wiegt sich in der linken Hüfte; das rechte ist Spielbein, wodurch das schöne Widerspiel der zwei Körperseiten veranlaßt wird. So sehr wir bedauern, nicht das ganze Bild vor uns zu sehen, so unendlich mag uns trösten, daß es ungeputzt und unergänzt geblieben ist. Dagegen müssen wir uns wohl bescheiden, auch seinen Meister nicht mit Sicherheit zu kennen, denn Eufranors einzige überlieferte Eigentümlichkeit besteht darin, „daß seine Figuren in der Gesamtheit des Körpers zu schmächtig, an Kopf und Gliedern zu wuchtig gewesen seien". Ebenso ist es wohl mehr als zweifelhaft, ob der späte Atenekopf, welcher einer Gewandfigur römischer Arbeit aus Herkulaneum, die unter der Bezeichnung Talia geht (6399), aufgesetzt ist, auf ein Urbild des Eufranor zurückgeführt werden kann.

In die Zeit des Praxiteles verweist die Forschung auch den jugendlichen Dionys mit Eros (4995, Abb. 43) aus Erz. Eine dunkle Stelle des Pausanias spricht von einem Satir, der zu trinken eingießt: den Eros und Dionysos daneben hat Tymilos gemacht. An jenen erinnern die das erzene Urbild wiederholenden Marmorbilder des einschenkenden Satirs in den Termen und Dresden. Praxiteles' Anteil an diesem Typus, den wir in den Atletengestalten des Polyklet und Myron längst kennen, besteht darin, daß er ihn in verfeinerter Form auf den Genossen des Dionys übertrug, um so den Typ des jugendschönen Satirs zu schaffen. Die neben ihm stehenden Eros und Dionys des Tymilos will man in unseren Gestalten wiedererkennen. Es sind zwei mit hellgrünem Edelrost bedeckte völlig nackte Figuren, die

5618.



Abb. 44. Bärtiger Dionys in Erz.

größere, die den rechten Fuß zurückstellt, schreitet feierlich einher und blickt starr, wie in einer Art Verzückung, geradeaus. Die Augäpfel sind versilbert, die Lippen waren eingelegt. Zu der Linken der größeren Gestalt steht ein bis zur Schulterhöhe reichender jugendlicher Satir, der in liebevoller Verehrung zu jenem aufblickt und die Rechte wie vorwärtstreibend auf seinen Rücken legt.*) Der Satir steht auf dem linken Bein, das rechte steht in gleicher Höhe spielend seitwärts. Die Formen des Eros sind wenig entwickelt, leer und verblasen, Antinous ähnlich, ohne Leben. Die Brustwarzen und der Nabel sind zu klein und weit abstehend, die Hüften zu eng, wie bei 125348 (S. 48). Sein rechter Arm hängt im Ellbogen geknickt herab und hielt wohl einen Stab oder dergleichen. Der linke Arm ist im Ellbogen rechtwinklig nach vorn gehoben, die linke Hand hängt nach vorn herab; ihr Zeigefinger ist ausgestreckt, die übrigen drei sind gebogen, als hätten auch sie etwas gehalten. Den Sockel bildet eine in der Mitte durchschnittene, kreisrunde Scheibe mit römischer Profilierung, auf der ein hübscher eingelegter Lorbeerzweig die Randeinfassung bildet. Wir haben auch hier wohl nur eine späte Arbeit aus derselben Zeit wie die des Efeben von Pompeji und des Hermes 4892 vor uns.

Viel zu denken gibt ebenfalls der herrliche Erzkopf des bärtigen Dionysos (5618, Abb. 44). Auch er zeigt bei vollendeter Ausführung jene seltsame Mischung altertümlicher Einzelheiten in Haar- und Barttracht mit den überlegten Formen und dem fast empfindsamen Ausdruck einer weit fortgeschrittenen Kunst. Aus diesem befremdenden Zwiespalt mag man es sich erklären, daß er von den einen bis in die Zeit Myrons oder seiner Schule hinauf-, von den andern bis in die 200 herabgesetzt (und lange Zeit für einen Platon gehalten) wurde. Man wird über diese Frage wohl erst ins Reine kommen, wenn man sich entschließen kann, das Metall aller in diesen Zusammenhang gehörigen Kunstwerke einer eingehenden chemischen Untersuchung zu unterziehen. Wie immer sie aber auch in unserem Falle entscheiden möge, sie wird uns nicht in dem Genuß stören können, den dies Brustbild als eines der hervorragenden Werke des Altertums gewährt.

Auf zwei durchaus verschiedenen Bahnen bewegt sich in der griechischen Kunst die Darstellung des Dionysos. Einmal begegnet er als reifer, später sogar älterer Mann, daneben aber als blühender Jüngling. Beide Auffassungen sind alt, wenn

*) So treibt auch der Satir den bärtigen Bakchos auf dem Flachbild des Ikariusgastmahls (S. 108) vorwärts. Vgl. die Wiederholung im Vatikan.

auch die des bärtigen Gottes älter ist. Vermutlich faßt die künstlerische Verjüngung der ehrwürdigen Gestalt dieser uralten Gottheit schnell an den Orten Wurzel, wo sich die Sagen von seiner Geburt und Jugend festgesetzt hatten. Beide Darstellungen laufen dann, nachdem die Typen einmal geschaffen sind, durch die ganze griechische Kunst bis auf den Hellenismus herab nebeneinander her, und Neapel hat das Glück, zwei der vollendetsten Darstellungen des alten Typus zu besitzen, die es überhaupt gibt, unseren Erzkopf und das Flachbild des sogen. Ikariusgastmahls (6713 S. 108).

Unser Erz ist mit schwarzgrünem Edelrost überzogen, nicht etwa von einem Standbild abgeschnitten, sondern, falls der Ansatz vom Hals abwärts antik ist, als Brustbild gegossen und vielleicht zum Einsetzen bestimmt. Der Guß geschah in zwei Teilen, die durch die Haarbinde zusammengefügt sind. Der Kopf ist nach rechts geneigt und zeigt den milden Ausdruck des erfahrenen Menschenkenners, der selbst nicht ganz frei von dem reichlichen Genuß alles Guten, das diese Erde bietet, gern den ebenso fehlenden Menschlein ihre Schwächen verzeiht. Ueber dem Ganzen liegt göttliche Größe. Die kräftige Brust bedeckt ein Untergewand, das sich in etwas verdächtiger Weise nach den Schultern zu im Erze des Fleisches verliert. Ebenso kräftig sitzt der starke, aber nicht unverhältnismäßige Hals auf. Das Gesicht mit den hoheitsvollen, aber fast leidenden Zügen, ohne Falten, ist im unteren Teile von dem reichen Backen- und Lippenbart bedeckt, dessen kunstvoller Aufbau noch die alte starre Formel verrät, wenngleich in einer nicht ganz aufrichtigen Freiheit. Die etwas starke Unterlippe deutet den Lebenskünstler an. Die nach alter Art geschlossene Nase ist ganz leicht gekrümmt. Die großen Augen, deren Aepfel ohne Einsatz sind, richten sich abwärts; die Lider sind schmal und nicht hervorstehend, die Augenbrauen von schönstem Schwung, dünn und bestimmt, fischgrätenartig ziseliert wie 4885. Die Stirn ist wegen der breiten Binde, die den Kopf umgibt, nur wenig sichtbar, sie ist schön gewölbt und frei von furchenden Falten. Das in engen Wellenlinien in regelmäßigen Gruppen entwickelte, eng anliegende, aufs feinste ziselierte drahtige Haar fließt der alten Formel gemäß vom Scheitel herab zum Umkreise, den das Stirnband bezeichnet. Hier würde es lang herabwallen, wäre es nicht im Nacken über das Band zurückgeführt und an den Schläfen in breiten Wulsten unter das Band hinaufgenommen. Erst hier finden sich unter dem Wulst und vorn neben dem fast unsichtbaren Ohre die einst so zahlreichen Korkzieherlocken der älteren Zeit und zwar auch hier selbständig angelötet. Mit diesem Typus des reich behaarten Bakchos vergleiche man in unserer Sammlung vor allem das Marmorbrustbild Nr. 6306, das in reichster Haarfülle geradezu schwelgt und wie eine Art Anbetung des Haarwachstums erscheint.

Es ist wohl müßig, nach dem Urheber dieses Erzbildes zu forschen. Vielleicht darf man dem Skopas das ernstere Urbild, der hellenistischen Zeit aber seine neapolitanische Uebertragung ins Menschlich-sentimentalische zuweisen.*)

Will man den höchsten Begriff von der **Bildniskunst** des Altertums bekommen, so wende man sich nun von diesem Prachtwerke der bakchischen Gottheit

*) Zum Vergleich unter den zahlreichen Brustbildern des bärtigen Dionysos seien noch herangezogen 6308, 6324, 6373, das altertümelnde 6410 u. a. m.

6018.



Abb. 45. Marmorbild des Aeschines.

mit dem menschlichen, allzu menschlichen und dennoch so würdigen Ausdruck zum Homer (S. 124), von ihm zum „Seneka" (S. 123), und man hat eine Trilogie der Bildniskunst zusammen, wie sie selten wieder erreicht, niemals, auch in der Auflebung nicht, übertroffen worden ist.

Wir wissen, daß schon in den 400 Kresilas Bildnisse schuf; ihm folgte Demetrios, und dem Silanion werden die Bildnisse der Sapfo und des Platon zugeschrieben. Naturgemäß suchten sie ihren Bildern Ähnlichkeit zu geben: man nennt sie daher Realisten gegenüber den Idealbildern, die längst verstorbene oder ideal erfundene Persönlichkeiten wie Hesiod, Homer usw. oder typische Siegesgestalten darstellten. Diese Unterscheidung hat wenig Berechtigung, wie sich aus der Natur der bildnerischen Vorwürfe von selber ergibt. Bildnisähnlichkeit wurde in größerem Maße überhaupt erst mit der Erfindung des Gipsabgusses nach dem Leben erzielt. Es war eine Entdeckung in ihrer Wirkung ähnlich der Momentfotografie unserer Tage. Sie wird von Plinius dem Bruder des Lysipp, Lysistratos, zugeschrieben. In seine Zeit fällt denn auch die Entfaltung des „Realismus", den wir später zu betrachten haben.

Aus den 400 wissen wir, daß man Männern wie Euripides und Thukydides Standbilder setzte; in den 300 folgt eine lange Reihe von Bildnissen ausgezeichneter Atener. Um 330 wurden auf Veranlassung des Lykurgos im atenischen Theater den drei großen Tragikern Erzbilder errichtet. Hunderte von Nachbildern sind von diesen Werken in allen Sammlungen der Welt verstreut, und auch in Neapel fehlt es daran nicht. Da ist zunächst in zwei Stücken der Lysias, der Thukydides und vor allen Dingen der Aeschines (Nr. 6018, Abb. 45 und 46), die unsere Aufmerksamkeit fesseln. Auch er wurde in der reichen Villa der Papiri in Herkulaneum gefunden und ist wohl ein köstliches Nachbild nach jenem Erzbilde aus dem letzten Viertel der 300. Der politische Gegner des Demosthenes, der künstlerische des lateranischen

6018.

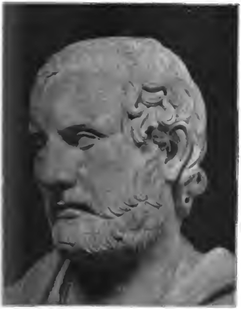


Abb. 46. Kopf des Aeschines.

Sofokles ruht au dem fest hingestellten linken Bein mit leicht einwärts gezogenem Fuße; das rechte spielt etwas vor und ist seitwärts aufgestellt. Der linke Arm ist rückwärts stützend an die Hüfte geführt, der rechte in das Gewand gehüllt wie in einer Schlinge und legt die freie Hand vor die Brust. Das Gesicht ist voll, die Stirn hoch, das Haar gelichtet, der Ausdruck mit einem Zuge unedler Verschmitztheit und sarkastischer Ueberlegenheit, nicht vornehm. In den kleinen Augen und dem fest geschlossenen Mund mit tiefen Winkeln liegt kleinliche Berechnung. So wie sie steht, befindet sich die Gestalt in vollem Gleichgewicht, das ihr auch nicht durch die folgerichtig von dem vorstehenden rechten Knie auslaufenden Falten genommen wird. Das Gewand spannt sich durch diese Stellung; daher sind die Falten am rechten Oberschenkel und am Leibe nicht überflüssig, vielmehr bilden sie in richtiger Beobachtung die losen Teile gegenüber den gespannten. Der Vergleich mit dem Sofokles des Lateran, „dem Idealbild eines geistig hochstehenden, körperlich schönen, eines vollkommenen Mannes", drängt sich jedem Beobachter förmlich auf. Dabei pflegt der vollendeteren Haltung des Sofokles das größere Lob gespendet zu werden. Vielleicht nicht ganz mit Recht; denn der hoheitsvolle Ausdruck des Dichters ist nicht das Verdienst des Künstlers, und beider Bewegung entspricht gleichmäßig der richtigen Beobachtung. Sicherlich aber wurde es dem Künstler leichter, die fast göttlich-ideale Gestalt eines Sofokles zu erfassen, denn die in ihren Eigentümlichkeiten so viel verwickeltere und unser Empfinden dabei wenig ansprechende Erscheinung des Aeschines. Immerhin mag man zugeben, daß der Sofokles den gleichen Kunstgriff zeigt, den einst als eine Offenbarung Polyklet mit dem Kanon des Speerträgers in die Kunst einführte, die kreuzweise Verteilung der Lasten. Am besten aber wird man, sich wohl an Goethes Wort erinnernd die Vergleiche lassen und sich freuen, überhaupt zwei „solche Kerle" zu besitzen. In den gleichen Zusammenhang rücken wir die römische Wiederholung des **Euripides**, das Marmorbrustbild 6135 (Abb. 47). —

Ein lehrreiches Beispiel für die Unsicherheit, mit der die rein ästhetische Kunstbetrachtung verbunden ist, bildet die berühmte **farnesische Flora** (6409, Abb. 48).

6135.

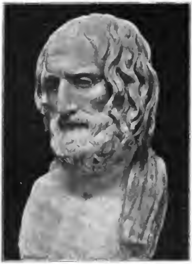


Abb. 47. Euripides. Brustbild in Marmor.

Der Name ist ganz ebenso willkürlich wie Hebe, tanzende Muse, Hore, Karite u. a. Das marmorne Standbild mit diesem Namen wurde zugleich mit dem übergroßen Herakles und dem farnesischen Stier 1540 in den Karakallatermen gefunden. Wie diese ist es mittelmäßige Arbeit aus der römischen Kaiserzeit und gewinnt für uns erst künstlerische Wahrheit, wenn wir es uns aus dem übergroßen Maßstab in kleinere Verhältnisse übertragen: Es wird dann ungezwungen einer Afrodite oder Nymfe entsprechen, deren Urbild von großer Schönheit gewesen sein muß. Auch diese Frage nach dem Verhältnis der Größe des Urbildes zum Nachbilde in der alten Kunst harrt noch der Lösung. Gewöhnlich nimmt man an, daß mit dem Nachbilden eine Verkleinerung Hand in Hand gehe, diese also ein Zeichen für jenes sei. Steht wie beim Herakles des Lysipp die Uebergröße fest, so ist eine solche Schlußfolgerung natürlich unanfechtbar; sie ist aber für andere Fälle keineswegs notwendig, und so gut man aus Wandbildern Typen für plastische Bildwerke und umgekehrt machte, ebensogut wird man auch schon früh kleine Gestalten ins Große, ja Riesenhafte übertragen haben, wie dies ja in einer für die schlichte Feinheit natürlicher Größe unempfindlich werdenden späteren Zeit durchweg beliebt war. Auch wird man sich eine künstlerische Tätigkeit nach der Art der pasitelischen Schule, wie wir oben sahen, kaum anders vorstellen, als daß ein solcher Meister seine Bildwerke mit Hilfe eines passenden lebenden Modells nach seinen kleinen Erzen modellierte, in den weitaus meisten Fällen also zur Vergrößerung gezwungen war.

An der Flora sind in den 1500 Kopf, Vorderarme und Füße von Wilhelm della Porta, dann später noch einmal verbessernd von Albaccini und Taglioli ergänzt worden. Das leicht an den Körper geschmiegte Untergewand aus einem gekräuselten feinen Linnenstoffe, der in der Wirkung dem chinesischen Krepp unserer Tage ähnelt, ist um die Hüfte in Knoten geschürzt und wallt von der linken Schulter herab, die rechte entblößend, ohne doch den Busen freizugeben. Das Obergewand trägt sie über dem linken Arm. In der Haltung erinnert sie an die knidische Afrodite. Das linke Bein spielt rückwärts, das rechte ist aufgesetzt, wodurch die rechte Hüfte etwas hervortritt. Sie ist an der Vorderseite besser ausgeführt als rückwärts, was darauf hinweist, daß sie für eine Wand oder Nische bestimmt war. Was wir an ihr bewundern, ist die eigenartige Behandlung des feinen Gewandes, das zwar auch wie bei Alkamenes' bekleideter Afrodite (S. 51) die Körperformen darunter in tadelloser Sicherheit widergibt, aber doch in einer durchaus eigenen

6409



Abb. 48. Afrodite in Marmor, sog. farnesische Flora.

Weise. Während sich dort das Gewand wie naß um die Formen legt, wird hier die Wirkung ganz unabhängig von einem solchen künstlichen Hilfsmittel erreicht. Der dünne Stoff wird einmal nach seiner Eigenart behandelt, indem er durchsichtig und sein gekräuseltes Gewebe möglichst wirklich dargestellt wird. Hierzu treten dann die durch den Wurf und die Bewegung veranlaßten größeren Falten; und durch diese drei Züge: Durchsichtigkeit des Stoffes, dessen eigene Fältelung und Bewegungsfalten wird ein Eindruck erzielt, der gegenüber dem nassen Gewande des Alkamenes sehr verfeinert erscheint und wohl nur dem Kopfe eines bedeutenden Meisters entsprungen ist. Man darf deshalb in dem römischen Nachbilde unserer Flora wohl die Widergabe eines griechischen Werkes sehen, und nicht ohne Grund vermutet man ein Urbild, das unter dem Einflusse der bekleideten Afrodite-in-den Gärten des Praxiteles entstand. —

Blicken wir zurück auf die Kunst der ersten zwei Drittel der 300, so sehen wir in Aten eine glänzende aber etwas wandelbare bildnerische Tätigkeit sich entfalten die, mehr und mehr losgelöst von der Unterordnung unter die großen Werke der Baukunst, die in der Zeit des Niederganges nicht mehr so große Aufgaben findet, wie in der Blüte, sich den Einzelgestalten und kleineren Privatdenkmälern zuwendet. Dagegen sind von neuem die außenliegenden Mittelpunkte griechischer Kunsttätigkeit an große glanzvolle Aufgaben herangetreten. Alles überstrahlend erhebt sich das Mausoleum von Halikarnaß. In langsamer Entwicklung aber ununterbrochen schreitet indes die peloponnesische Kunst von Argos und Sikyon in ihren streng gezogenen Bahnen fort. Sie verläßt nicht die alte erprobte Form des Erzgusses und erreicht so schließlich mit Lysipp zum letztenmale eine glänzende Höhe. Dieser, der Zeitgenosse und Hofkünstler Alexanders des Großen, ist die letzte Prachtgestalt in der langen Reihe der großen griechischen Bildner. Wie alle Argiver schafft auch er mit Vorliebe erzene Weihebilder, siegreiche Atleten; niemals scheint er in Marmor tätig gewesen zu sein. Wie aber auch er bahnbrechend ein Neuerer wurde, das muß man sich an dem herrlichen marmornen Nachbild seines ehernen

5596.



Abb. 49. Alexanderkopf aus Erz.

5596.



Abb. 50. Alexanderkopf aus Erz.

Schabers (des Apoxyomenos im Vatikan) lehren lassen, dessen überlieferten Vorwurf schon der ältere Polyklet behandelt hatte. Aber wie ganz verschieden von polykletischer Strenge und Vierschrötigkeit steht diese Gestalt vor uns! Es ist die höchste Naturwahrheit mit feinster Stilisierung gepaart: beide sind an der Grenze des künstlerisch-möglichen angelangt. Vor allem ist es aber auch ein neuer Kanon der Verhältnisse, der hier herrscht. Der breiten und festen Gedrungenheit des Speerträgers tritt die schlanke und nervöse Freiheit des Schabers gegenüber: kleiner Kopf, gestreckte sehnige Glieder, fast mageres Fleisch, eine adlige Haltung. Es ist der Aristokrat des durch drei Jahrhunderte höchster Kultur verfeinerten Griechen gegenüber dem demokratischen Vorkämpfer für politische Freiheit und Macht des Polyklet. — Stilistisch eigentümlich ist bei Lysipp seine Vorliebe für die von ihm erfundene Gestalt, die in ungezwungener Haltung den zur Kniehöhe erhobenen Fuß des einen Beines auf einen Stein oder sonstwie aufstützt. Die Lieblingsfigur des Lysipp war der Herakles; ihm verdanken wir den Typus des sitzenden.

In Neapel geht der berühmte farnesische Herakles (ohne Nummer) auf ein Erzbild des Lysipp zurück. Auch er wurde wie Flora und Stier in den Karakallatermen gefunden. Michelangelo sollte ihn ergänzen, lehnte aber ab, da er sich nicht für würdig halte, auch nur einen Finger für ein so erhabenes Werk zu verfertigen. Und Wilhelm della Porta übernahm die Arbeit, die indes überflüssig wurde, da man 1560 auch noch die alten Beine fand. Mit den übrigen Erzstücken der farnesischen Sammlung kam er dann 1786 nach Neapel.

4996.



Abb. 51. Alexander zu Pferde aus Erz.

Darf man ihn als gutes Nachbild des Erzbildes von Lysipp ansehen? Es steht fest, daß der Meister für Tarent einen Herakles und einen Zeus von 20 m Höhe anfertigte. Aber der Typus des auf der Keule aufgestützten ruhenden Helden ist nicht von Lysipp erfunden; schon die Schule Polyklets fand ihn vor. Ebensowenig kann man einem so feinfühlenden Meister für die fast ins Groteske gesteigerte kolossale Muskulatur des farnesischen Herakles verantwortlich machen, die auch nicht durch die Wirkung auf die Ferne gerechtfertigt wird. Daher werden wir uns das Urbild so denken können: es war ein übergroßes Erzbild; der Held ist dargestellt in schwerer Ermattung, die verstärkt wird durch den echt menschlichen und künstlerisch bedeutenden Zug entsagungsvoller Niedergeschlagenheit. So ist nicht nur die körperliche, sondern auch die damit verbundene seelische Abspannung von dem Meister in

5625.

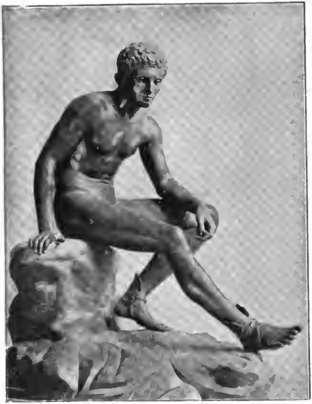


Abb. 52. Rastender Hermes in Erz.

vollendeter Weise verwirklicht. Das können wir auch aus dem großen unbeholfenen Marmorbilde Neapels noch herauslesen. —

In vielen Sammlungen und auch in Neapel findet man einen Kopf von großer und edler Bildung mit reichem Haarwuchs und einem Ausdruck königlich-idealisierten Schwunges. Wenn dann der willfährige Katalog ihn uns als ein Bildnis Alexanders des Großen „nach Lysipp" bezeichnet, so ist man nur zu geneigt, dieser Bezeichnung Glauben zu schenken. Es hat aber mit dem Alexanderbild des Lysipp eine eigene Bewandtnis. Freilich wissen wir, daß der Meister von dem kühnen Welteroberer, der seine Göttlichkeit nur allzugern bildnerisch verewigen ließ, eine ganze Reihe von Bildnissen angefertigt hat, ja daß er mit dieser Aufgabe besonders betraut war. Unsere Quellen aber machen nur drei namhaft, und keines davon können wir auch nur mit einiger Gewißheit nachweisen. Dazu kommt, daß noch andere Meister den Mazedonier abgebildet haben, und daß der außerordentlich beliebte Vorwurf zu allen möglichen abgewandelten Bildnissen Verwendung fand, so vor allem gern zur Darstellung des Helios, des Herakles, des jugendlichen Dionysos usw. Auch lag es in der Kunsttätigkeit jener Zeit, sich mit Vorliebe der ausdrucksvollen Karaktermaske zu widmen, eine Neigung, welcher der eben erfundene Gipsabguß reichlichen Vorschub leistete. Daher ist mit diesen Köpfen bei der allgemeinen Unsicherheit ihrer Bestimmung wenig anzufangen; zu allem Ueberfluß sind sie meist von mittelmäßiger Arbeit. Auch der schwarzedelrostige Neapler (5596, Abb. 49. 50) ist leblos und gering. Um den Kopf, der mit dichtem, kurzlockigem Haar bis in den Nacken besetzt ist, liegt ein Band. Der Mund ist halb geöffnet. Von den Augen ist nur das linke ohne Smalte erhalten. Er sitzt auf kräftigem,

5625.



Abb. 53. Kopf des rastenden Hermes.

fleischigem Halse und wendet sich leicht nach rechts. Auch hierin gleicht er dem Münchener Marmorbilde (298), das einige auf ein Urbild des Lysipp zurückführen möchten, während es andere mit mehr Recht dem Leochares geben, der ja auch den Apoll von Belvedere geschaffen hätte. Immerhin ist allen diesen Bildwerken eine gewisse olympische Größe gemeinsam, wie wir sie auch gern mit dem Bilde Göthes zu verbinden pflegen.

Dagegen erinnert uns vielleicht mit etwas mehr Sicherheit das kleine Erzbild an ein Werk des Lysipp, das Alexander zu Pferde darstellt (4996, Abb. 51). Es wurde zu Herkulaneum gefunden. Der Reiter sitzt dem bäumenden Pferde fast auf der Kruppe; das rechte Bein liegt ganz zurück am Hinterschenkel des Rosses, das linke ist nach vorn gestreckt, wie es der nach rechts zurückgewandten Haltung des Reiters entspricht. Der rechte Arm ist erhoben und holt zu einem kräftigen Schlage aus auf einen Gegner, auf den das entblößte Haupt herabblickt. Der Leib ist mit einer Rüstung bedeckt, über die rückwärts der kurze Mantel fällt. Die Linke hält den Zügel. Geht dies Werkchen wirklich auf Lysipp zurück, so würden wir daran mehr die wahre Darstellung des feurigen Pferdes als die des Reiters bewundern, was mit dem Rufe des Meisters als eines vortrefflichen Tierbildners im Einklang stände.*)

Wir haben in dem Bruchstück des sitzenden Ares (S. 65) die Wiederholung eines Werkes kennen gelernt, das früher dem Lysipp, jetzt gern dem Skopas zugeschrieben wird. Ebenfalls auf ein Vorbild des Partenonfrieses (es kommt der am Ostfries um zwei Gestalten weiter links vom Ares zusammengesunken sitzende Jüngling in Betracht) wird das Erzbild in Neapel der ausruhende Hermes (5625, Abb. 52) zurückgeführt, der mit Recht als eine der bedeutendsten Erzarbeiten der Welt gilt. Seinen früheren seltsamen Namen eines angelnden Hermes hat er längst abgelegt und wird, wie früher der Ares, gern dem Lysipp zugeschrieben, der bereits in dem berühmten Sandalenlöser Hermes in München als der geistvolle Meister eines neuen Typs festgestellt ist. Unser Hermes wurde am 3. August 1755 in Herkulaneum gefunden. Der Felsen, der linke Flügel am rechten Fuße und einige Stellen an der linken Wange und der rechten Fußsohle sind ergänzt. Die Augen

*) Das kleine Kunstwerk trug bis vor kurzem einen schönen Schmuck: wo sind die silbernen Zieraten, namentlich der hübsche Kopf an der Pferdebrust geblieben?

5003.



Abb. 54. Jugendlicher Dionys aus Erz, sogen. Narkissos.

sind nicht erhalten. Der Hinterkopf mit dem welligen Haar gilt einigen als modern (wohl irrtümlich wegen des Bruches, der hinten quer über dem Hals und unter dem rechten Ohre die Wange hinaufläuft); die Ohren stehen auffallend und unschön vom Kopfe ab. Zum Teil wenigstens wird hierdurch die von Burckhardt gepriesene realistische Ausbildung des Kopfes bewirkt, in dem das Edle, Reine zurückgetreten und die Verschlagenheit ausgeprägt erscheine; aber man vergesse nicht, daß wir ähnlichen seltsamen Entgleisungen schon mehrfach begegnet sind: vielleicht ist daran nur die kampanische Werkstatt schuld (Abb. 53). Kopf und Körper sind abgeschliffen, so daß sie wie aus Marmor übertragen aussehen. Doch kann es auch von putzender Mißhandlung herrühren. Lippen und Brustwarzen waren mit rotem Kupfer ausgelegt. Der als atletisch gebildeter Jüngling dargestellte Hermes sitzt ganz nackt mit vornüber gebeugtem Oberkörper auf einem Felsen. Er wendet sich etwas nach rechts. Der Kopf, halb spähend, ist unmerklich gesenkt, die ganze Haltung die der müden Lösung von Muskeln und Sehnen. Der Unterkörper wendet sich gegensätzlich nach links. Das zu lang erscheinende rechte Bein ist lässig nach vorn gestreckt, und sein nach außen gedrehter Fuß ruht leicht mit der Ferse auf. Das linke Bein ist im spitzen Winkel gebeugt, der linke Fuß an den Felsen herangezogen, dem die Ferse sich nähert, während der Ballen auf ebenem Gesteine aufliegt. So geben beide Füße nur eine Augenblicksstellung. Auf den linken Oberschenkel lehnt er lässig den linken Unterarm; die sinkende Hand hält lose noch die Reste des Flügelstabes, der rechte Arm senkt sich seitwärts, und die Hand liegt ebenfalls in Augenblicksstellung stützend auf dem Gestein. Der Rücken ist müde gekrümmt. Die Augen sind wohlgestaltet. Die Züge des Gesichts geben nicht den „ruhigen, feinen Verstand und freundliches Wohlwollen" kund, die seit Fidias für Hermes typisch geworden waren. Sie sind gelöste Kraft, müde Wachsamkeit des klugen Boten, der seine Aufträge mit List und Tatkraft auszuführen weiß. Besondere Beachtung verdienen die Füße mit dem Flügelriemenwerk und den erhaltenen Flügeln: die feine Arbeit ist ein kleines Meisterwerk für sich. Und was soll man sagen zu der geistvollen Art, mit welcher der Grieche auszudrücken verstand, daß dieser Bote göttlicher Natur und Herkunft ist, dessen Füße die Erde nicht zum Gehen berühren? Das alles wird durch den einzigen sinnreichen Kunstgriff bewirkt, der die Unterseite der Sandalen mit Rosetten besetzt, die ein Gehen verhindern. Niemals ist das

6034.



Abb. 55. Marmorbruchstück eines jugendlichen Dionys.

Flüchtige des kurz Rastenden, Unermüdlichen, im nächsten Augenblicke wieder in den Raum Entschwebenden vollendeter dargestellt worden. Den äußerlich ermüdeten Körper belebt von innen heraus eine Schnellkraft, die das Erz bis auf das feine Knochengerüst durchdringt. In kürzester Frist wird er unseren Blicken entschwunden sein: ist der fruchtbare Augenblick Lessings, der heute über Gebühr von der modernen Kunstanschauung mißachtet wird, jemals bedeutender und geistvoller zum Ausdruck gekommen? Wenn uns vieles von dem Mittelgut im Neapler Museum unbefriedigt läßt, hier ist ein Entgelt, der ganze Säle aufwiegt.

Begreiflich genug ist es, wenn sich die Gestalt in der Folgezeit häufig wiederholt. In Neapel selbst haben wir noch eine zweite Erzarbeit (4892), die in Stabiä gefunden den gleichen Vorwurf vergröbert und verflacht wiedergibt. Den Ausdruck des Augenblicklichen hat sie zum guten Teil eingebüßt, die Behandlung ist lebloser und roher als gewöhnlich, der Leib mit seinen gleichlaufenden Falten handwerklich und unschön, der Kopf ausdruckslos, die Augen altertümelnd geschlitzt. Die Flügel befinden sich an der Ferse selbst, ein sicheres Zeichen der späten Entstehung dieses unerfreulichen Werkes. —

Schließt die eigentlich klassische Zeit griechischer Kunst mit Lysipp, so ist doch damit die Kunsttätigkeit der Griechenwelt noch lange nicht erschöpft. Im Gegenteil. In zwei weiteren Jahrhunderten schafft sie einen Reichtum von Werken, die zwar weder an die hohe künstlerische Einheitlichkeit, den Ernst und die Tiefe der 400, noch an die edle Anmut und Wahrheit der 300 reichen, die aber mit großem Geschick und tadelloser Fertigkeit immer neue Vorwürfe und zwar jetzt auch aus dem alltäglichen Leben zeigen und mit nie versagender Sicherheit der Beobachtung ausgeführt sind. Diese Zeit ist typenauflösend und gerade hierdurch, wenn dies auch ein Zeichen des sicheren Verfalles ist, doch kunstgeschichtlich von großer Bedeutung.

4997.



Abb. 56. Erznike aus Pompeji.

Man nennt sie die Zeit des Hellenismus, eines weiten, in vielen Einzelheiten noch nicht völlig klaren Begriffes. Griechenland selbst hat aufgehört, die führende Macht zu sein. Das Reich Alexanders ist wieder zerfallen, und während die Fertigkeit auch an den alten Kunstmittelpunkten noch fortdauert, entstehen in Kleinasien, Syrien, Ägypten neue Mittelpunkte, wo zwar griechischer Geschmack fortlebt — er ist so zäh, wie in neuer Zeit der französische — aber sich mit fremdartigen Zusätzen mischt und so eine Kunst erzeugt, die ihre besonderen unterscheidenden Merkmale an sich trägt. Vor allem wird in dieser niedergehenden Zeit auf äußere Wirkung das Hauptgewicht gelegt. Am „Effekt" pflegen sich künstlerische Epochen zu verbluten. Meister und Schulen verschwinden, Richtungen und Manieren treten an ihre Stelle. Regellosigkeit ersetzt das Maß, einst das bedeutende Kennzeichen aller griechischen Kunst. Ein Glück, daß die große übermächtige Vergangenheit da ist, und daß sie fromm ausgenutzt wird! Was an innerem Werte verloren geht, wird an Ausdehnung der Vorwürfe gewonnen. Und so hat an Reichtum der Gestaltung und an Fruchtbarkeit der Erzeugung diese Zeit nicht ihresgleichen.

Zunächst begegnen wir Nachklängen der klassischen Zeit auf Schritt und Tritt. Zu ihnen gesellt sich die eigene Erfindung, die sich inhaltlich mit Vorliebe auf die spielenden Vorwürfe aus Götter- und Menschenwelt, formell auf das Flachbild zu der jetzt Sitte werdenden Verzierung der Innenräume mit Wandschmuck wirft. Wie sich auch diese Quelle erschöpft, setzt etwa von 150 v. Chr. abwärts der breite Strom neuattischen Unvermögens ein, der dann die ganze griechisch-römische Kunstwelt bis zum Ende erfüllt und nur in der römischen Baukunst und den römischen Erzeugnissen einer stattlichen Bildniskunst erfreuliche Zeichen selbständiger Kraft aufweist.



Abb. 57. Nike-Bruchstück von 1903.

Gern möchte man noch dem Einfluß des Praxiteles ein köstliches kleines Erzbild in Neapel zuweisen, das unter dem Namen des Narkissos (5003, Abb. 54) weltberühmt geworden und vielleicht wie kein zweites Werk der bildenden Kunst über die ganze Erde verbreitet ist. Aber Marmorwiederholungen in Lebensgröße, die sich in verschiedenen Sammlungen befinden, weisen (diesmal wohl mit Recht) darauf hin, daß es die Verkleinerung in Erz eines attischen Vorbildes aus hellenistischer Zeit darstellt. Es hat mit dem Narkissos, dem Geliebten der Nimfe Echo, nichts zu tun und steht auf einem ergänzten und irreführenden römischen Sockel. Die mit grünem Edelrost überzogene schlanke Gestalt eines Jünglings, die ohne verweichlicht zu sein, doch keine atletische Durchbildung zeigt, ruht auf dem rechten Bein, das auf etwas geneigter Ebene höher steht als das vorgesetzte leicht spielende linke, dessen auswärts gestellter Fuß nur mit dem Ballen den Boden berührt. Der Körper wiegt sich in den schmalen Hüften, deren rechte ausgebogen ist. In die linke legt sich die Hand des linken, zurückgebogenen Armes; der kleine Finger und Daumen sind zierlich gespreizt, die übrigen geschlossen. Der rechte Oberarm hängt herab, der Unterarm biegt sich im rechten Winkel und etwas auswärts; die mittleren Finger sind leicht geschlossen, der Zeiger und Daumen aber ausgestreckt, wie zu einer begründenden Mahnung.*) Der Kopf mit dem leise lächelnden Gesichte ist nach vorn und der sinkenden rechten Schulter zugeneigt, über der höheren linken ist oben die Bockdecke geknotet, die sich mit ungekünstelter Anmut um das linke Handgelenk windet. Schön gelocktes welliges Haar umgibt den wohlgestalteten Kopf. Bockdecke und hochgeschnürte Stiefelsandalen bezeichnen die Gestalt mit genügender Deutlichkeit: es ist ein jugendlicher Dionysos von tadelloser Arbeit, die bei aller Sorgfältigkeit sich doch nicht ins Kleinliche verliert. Ein wahres Schmuckstück der Goldschmiedekunst sind die Sandalen.

Womit beschäftigt er sich?

Die jetzt übliche Annahme ist die, daß er sich mit seinem nicht mehr vorhandenen Panter unterhält. Der leicht vorgesetzte linke Fuß zieht sich neckend zurück. Das Tier macht Miene, ungeduldig zu werden und die erhobene Rechte weist es halb ernst, halb sichtlich belustigt, mahnend in seine Grenzen zurück. So liegt noch hier

*) Vielleicht ist es diese Bewegung, die mit dem zufriedenen Lächeln des Gesichtes die Deutung veranlaßt, der Narkissos befinde sich in der seligsten Stimmung eines leisen Rausches.

4895.



Abb. 58. Erz-Brustbild der bogenschießenden Artemis.

die Herrschaft des Gottes über das Tier ausgedrückt, und wie beim Apollo mit der Eidechse und dem Apollon mit der Maus (Sminteus) das Bild eines älteren Dienstes in Spiel aufgelöst ist, so auch hier. Die Zusammenstellung des Dionysos mit einem Panter ist ja in der Sage wohlbegründet, und zahllos sind die Beispiele, in denen wir den jugendlichen Gott in seiner Begleitung antreffen. So reiht sich ganz in diesen Kreis ein kleines Bildwerk der oberen Räume des Neapler Museums aus Torre del Greko ein (6505, dazu die Wiederholung 6506): Der das linke Bein aufstützende Jüngling hat das rechte Knie am Boden und drückt den von seinem Schoß geglittenen Panther unsanft zur Erde, indem ihn die Rechte hinter den Ohren packt; es stellt gleichsam den nächsten Augenblick des Vorgangs dar: das Tier hat dem Gotte nicht gehorcht und wird dafür gestraft.

Im Anschluß an diesen Dionysos mag das Marmor-Bruchstück eines anderen (6034, Abb. 55) seinen Platz finden, das vielleicht auf ein Erz der nachpraxitelischen Zeit zurückgeht, obschon die große Weichheit seiner Formen es der Zeit nach weit herabführt. Der völlig nackte Gott ist ebenfalls jugendlich, aber sitzend dargestellt. Erhalten ist er vom halben Halse ab bis zum ersten Drittel der Oberschenkel. Auch die Arme fehlen fast ganz. Schöne Locken ringeln auf die Schultern herab. Der Körper ruht lässig und macht von dem nach rechts gedrehten Gesäß ab die Wendung nach links. So bietet er das Widerspiel der beiden Körperseiten, das durch die mittlere Linie in entzückender Windung ausgedrückt wird. Denkt man sich etwa den efeubekränzten Kopf der Karakallatermen hinzu (Brit. Museum) und ergänzt sich nach einer Münze von Sybrita die Linke mit dem Weinstabe, die auf den Oberschenkel gestützte Rechte mit dem Becher, so kann man sich auch dieses schöne, wenn auch weichliche Bruchstück lebendig machen.

Wenn die Frühe der Zeit notwendig ein Lob enthält, so dürfen wir auch hier die herrliche kleine Erznike von Pompeji (4997, Abb. 56) erwähnen. Schon aus der Zeit der Urbilder der Tänzerinnen von Herkulaneum lernen wir eine kleine Erzfigur der Nike kennen. Unsere Sammlung schweigt wegen Mangels an Beispielen über die Entwicklung auch dieses in der griechischen Kunst bis zur höchsten Vollendung weiter gebildeten Vorwurfs. Ihre einzelnen Stapfen werden bezeichnet durch die große marmorne Nike von Olympia; die Nike des Paionios (425), die mit einem Schlage die Aufgabe des Fluges in allen wesentlichen Punkten löst; die von Epi-

5629.



Abb. 59. Apollon aus Erz.

dauros und die von Samotrake (um 300). Im Laufe der Entwicklung ist die Nike zur göttlichen Begleiterin des Ueberwinders im körperlichen und geistigen Kampf geworden. Schwellt sie doch auch dem Seefahrer die Segel und ermuntert durch persönliche Teilnahme die Eroten zu Sieg und Tanz. Dazu ist sie mit strahlender Schönheit ausgestattet; so bietet sie sich ungemein vielseitig den Künstlern des Hellenismus dar. Unsere Nike ist von einer außergewöhnlich großen, fast leidenschaftlich-heftigen Bewegung beseelt und steht in ihrer Art allein da. Wir haben sie uns schwebend zu denken, so wie etwa die Viktoria in der Kuria Julia angebracht war. Diese stammte aus Tarent, von wo sie vermutlich durch Fabius Maximus im Jahre 209 nach Rom geschleppt wurde, wie der Herakles des Lysipp. Man möchte gern annehmen, daß unsere Nike mit jener in der Haltung übereinstimme, wenn wir nicht wüßten, daß die Tarentinerin weniger heftig bewegt war. Der linke Fuß unserer großartigen Gestalt schwebt nach vorn, der rechte hält sich rückwärts. Der Oberkörper sucht das Gleichgewicht durch eine leise Wendung nach links herzustellen, während der Kopf nach rechts gedreht ist, ein künstlerisches Mittel der Wechselbewegung, das erst anderthalb Jahrtausend später die Auflebung wieder verstehen und ausnutzen lernte. Der rechtwinklig gebogene linke Arm hielt in der Hand wohl den Palmenzweig, der seit 293 v. Kr. auch in Rom nach griechischer Mode als Siegeszeichen eingeführt war. Um den linken Oberarm liegt ein breiter Goldreif mit Edelstein. Der jetzt fehlende rechte, der ausgestreckt war, hielt wohl einen Kranz. Die Flügel gehen in bedeutendem Schwunge weit vom Haupte abstehend nach beiden Seiten in die Luft. Ihre unvergleichliche, mächtige Bewegung erreicht der Meister dadurch, daß er sinnreich zwischen Schultern und Flügel ein trefflich geformtes Zwischenglied einfügt. Hierdurch wird auch der Anblick des Kopfes freigehalten. — Weit ruhiger erscheint die ebenfalls nach einem Erzbilde wiederholte marmorne Nike, die 1903 in Neapel gefunden wurde und ohne Kopf und Arme, jetzt im 5. Saale aufgestellt ist (ohne Nummer, Abb. 57).

Wer das alte Bild der Artemis (S. 32) mit den Erzfiguren der Artemis (4895, Abb. 58) und ihres Gegenstückes, des Apollo (5629, Abb. 59) vergleicht, wird

6015.



Abb. 60. Sterbender Barbar. Marmornachbild.

über die Verschiedenheit der Auffassung und Haltung der Typen erstaunt sein. Um eine solche Entwicklung zu verstehen, muß man auf die griechische Göttergeschichte zurückgehen. Hier ist trotz äußerer Verschiedenheit der Typus der jagenden Göttin weiter entwickelt zur Amazone, wie sie in der Artemis von Versailles im Louvre weltberühmt geworden ist. Diese, wohl von griechischer Hand im letzten Jahrhundert der Republik in Rom gefertigt, stützt sich auf ein Erzbild aus nachpraxitelischer Zeit. Dahin, vielleicht noch tiefer herab, werden wir auch das Urbild der Jagenden Artemis von Neapel setzen müssen. Sie kommt wie ihr Genosse, der Apollo, vom Apollotempel in Pompeji. Durch das furchtbare Erdbeben von 63 n. Kr. zerstört war er in der kurzen Frist bis zum Untergange der Stadt 79 n. Kr. auf alter Grundlage wieder aufgebaut. Auf den sechs Säulen der Halle am Eingang des Tempels standen zur Zeit des August paarweise zusammengehörige Marmor- und Erzbilder. Sie wanderten ins Neapler Museum und wurden in Pompeji durch Nachbilder ersetzt. Die Art der Entstehung rechtfertigt die Annahme, daß wir es bei unserem Paare mit Marktware zu tun haben, wie sie jederzeit zum Verkauf vorrätig gehalten wurde.

Von der Artemis ist nur der Oberkörper bis zur Brusthöhe erhalten, außerdem fehlt noch der halbe linke Unterarm. Der Kopf ist in leidenschaftlicher Wendung nach links gedreht. Die Smalteaugen sind erhalten und zeigen den mutigen Blick, den der alte Diotimos an ihnen hervorhebt. Um den schönen jugendlichen Kopf legt sich das gewellte Haar, das von einem Stirnbande mit unschönem Aufsatz gehalten wird. Die Formen sind leer und abgeflaut.

Der Apollo sollte ihr zur Seite und nicht widersinnig gegenüberstehen. Er ist in energischer Schrittstellung begriffen, wie er den Drachen Pyton erschießt. Der gleiche Vorwurf war schon hoch in den 500 von Pytagoras von Region dargestellt

6013.



Abb. 61. Toter Gigant. Marmornachbild.

und findet sich wahrscheinlich auf Münzen von Kroton nachgebildet. Frühzeitig schon sind auf italischem Boden Apollobilder entstanden, fand doch, wie wir sahen, sein uralter Dienst vom griechischen Kümä aus den Weg nach Rom. Der Gott ist nackt, nur mit dem kurzen Mantel, der zusammengefaltet ist, dargestellt. Der Oberkörper ist schießgerecht nach vorn geneigt, die Linke hielt den Bogen, die Rechte spannte die Sehne; das Auge, das leider nicht erhalten ist, war zielend nach vorn gerichtet und glitt dem Pfeile entlang. Ein leichtes Stirnband hält das Haar, dessen hintere Locke sich dreifach teilt; links und rechts fällt sie je im Doppelstrang vorn über das Schlüsselbein, rückwärts auf den Rücken herab. Der Körper ist jugendlich schlank, alle Teile sind wohl gestaltet, der Kopf klein, lebhaft und feurig, die Formen weich, fast mädchenhaft.

Dem gleichen Typus wie 4895 entspricht das Marmorbild der Artemis 6276. Aber an dieser plumpen und zusammengedrückten Wiederholung ist nur der Kopf beachtenswert. Das gescheitelte Haar fließt leicht gewellt bis über die Mitte der Ohren herab und ist im Nacken aufgeknotet. Eine Binde hält es um den Kopf her fest. Die Züge geben die weichen der jungfräulichen Göttin und ihrer keuschen Begleiterinnen wieder. Ein geheimnisvoller, träumerischer Ernst liegt darauf, dem Waldweben entsprechend, in dem sich ihr Leben abspielt. Der gleiche Zug begegnet uns in dem unvergeßlichen Kopfe des waidmännischen Genossen Meleager der Villa Medizi zu Rom, der Nimfen und Amazonen überhaupt. —

Vom letzten Drittel der 200 bis zur Mitte der 100 richtet sich unser Blick noch einmal nach Kleinasien. Dort erstrahlt die Kunst Pergamons in einem Glanze, der alles übrige in den Schatten stellt. Hier hatte der Ruf der kunstsinnigen Herrscher, der Attaliden, die sich auf den Trümmern des alexandrinischen Weltreiches eine Herrschaft über kleinasiatische Landschaften errichtet hatten, eine aus allen Teilen Griechenlands zusammenströmende Künstlerschar zu gemeinsamer Arbeit vereint. Das ihr entsprießende Kunstgeschlecht ist bereits so einheitlich in Auffassung und Handwerk, daß man von einer pergamenischen Schule spricht. Gleich den Fürsten der italienischen Auflebung stellte man ihr die würdigsten Aufgaben, u. a. das große Siegesdenkmal des älteren Attalos, das er zum Andenken an seine

6012.



Abb. 62. Tote Amazone. Marmornachbild.

Kämpfe gegen die in Kleinasien eingefallenen und dort jahrelang mordbrennerisch hausenden „Gallier" errichtete; dasselbe Weihegeschenk, das eben dieser Attalos in Erinnerung einer Reise nach Aten im Jahre 201 auf die Akropolis stiftete. Beide Denkmäler waren aus Erz, und von beiden sind uns einige Teile in Nachbildungen in Neapel erhalten, während wir von der gewaltigsten Schöpfung der pergamenischen Künstler, dem großen Altar (197—159), der jetzt in Berlin wieder zusammengestellt ist, keine Wiederholungen besitzen. Seitdem wissen wir, daß auch diese Kunst ihre selbständige Formensprache hat, und daß sie ihre besonderen Gedanken in einer technisch-vollendeten Weise auszudrücken versteht. Diese Sprache ist nicht mehr die einfache, reine und kraftvolle der klassischen Zeit; sie ist vermischt mit verschiedenen Bestandteilen aus ganz Griechenland. Sie ist, getrieben von der Notwendigkeit, neues zu sagen, oft überladen und weitschweifig, vor allem auf die Wirkung gehend, die immer stärkere Mittel verlangt. Denn, ruft Goethe einmal in Neapel aus, wenn man den Effekt und auf den Effekt arbeitet, so glaubt man ihn nicht fühlbar genug machen zu können. Diese Arbeit auf die Wirkung hin hat auch zur Folge, daß die Grenzen der Einzelkünste leicht verwischt und an den Werkstoff übernatürliche Anforderungen gestellt werden. Während die klassische Kunst durchweg auf die Farbe als eine notwendige Ergänzung ihrer Formenwelt rechnet, geht die spätere Kunst immer auf neue Wirkung bedacht nicht mehr bloß auf rein farbige Körperlichkeit aus, sondern sie sucht schon durch die Formung des einzelnen wie durch die Zusammenstellung in Gruppen eine malerische Wirkung zu erzielen. Das Spiel von Licht und Schatten, die lebhafteste Bewegung auf einem zurücktretenden Hintergrunde, der Reiz der Bewegung im einzelnen wie im ganzen, das werden jetzt Hauptsachen, um die sich die reine Formgebung der früheren Zeit nicht hatte kümmern mögen. Die Eigenfarbigkeit tritt zurück gegen eine Formengebung, die in sich selbst auf Licht und Schatten arbeitet und daher der Farbe entraten mag. So kommt es, daß wir bei den Bildwerken der klassischen Zeit uns nach der Farbe sehnen; bei denen Pergamons können wir sie entbehren (womit nicht gesagt sein soll, daß nicht auch sie ganz farbig gewesen sind). In diesem Sinne hat sich die römische Bildnerei und nach ihr die der Auflebung entwickelt, die in Michel-

6014.



Abb. 63. Toter Perser. Marmornachbild.

angelo das vollendete Widerbild der pergamenischen Kunst bietet. Daneben ist auch sie noch an typenschaffender Kraft ihren Vorgängern an die Seite zu stellen. Durch sie wird in die bildende Kunst der nordische Barbar, der „Gallier" oder Germane eingeführt. Jedem Besucher Roms ist der Sterbende Gallier des Kapitols in unvergeßlicher Erinnerung. Wer hätte nicht innerlich bebend der Flucht des dahinebbenden Lebensstromes nachgespürt, wie er sich von der mächtigen gefällten Barbarengestalt im Geheimnis des Sterbens losringt? Da ist nichts mehr von der edlen, atletisch durchgebildeten, in vielhundertjähriger Kultur verfeinerten Körperform des Griechen. Die niedrige Stirn, der viereckige breite Kopf, die aufgeworfenen Lippen, das kurze struppipe Haar, der mit einem Fettpolster überzogene starkknochige, im Sinne des Griechentums ganz unedle Körper, alles atmet den Barbaren in seiner trotzenden Kraft. Aber wie bedeutend ist das alles! Der Tod, der schon seine dunkeln Schatten über ihn breitet, weiht auch ihn, der imstande ist, sein Weib zu töten, ehe er es und sich selbst dem Feinde überliefert, mit heiliger Hoheit, und die geheimnisvolle Stunde, da die Seele auch dieses ungestalteten Helden dem Körper entschwindet, ist so künstlerisch ausgedrückt, daß man wohl begreift, warum der kleinasiatische Herrscher jene Nachbilder in Erz gerade auf der Akropolis aufgestellt wissen wollte. Dennoch sind alle diese Nachbildungen im allgemeinen nicht bedeutend: den weitaus besten Begriff von der nervösen Lebenskraft, die diese Werke der Künstler von Pergamon beseelt, gibt nur das kleine und ziemlich verstümmelte Marmorbild des kämpfenden Persers wieder, das sich in dem kleinen provenzalischen Museum zu Aix befindet.

Unser Nachbild (6015, Abb. 60) entstammt dem Marmor und der Technik wie auch der glatten Politur nach Kleinasien, von wo es nach Rom gebracht wurde. Der rechte Fuß ist ergänzt. Indem es auf der linken Seite ruht, wiederholt es den Sterbenden des Kapitols im Gegensinn. In der furchtbaren Wunde, die unter der linken Brust durch den Körper geht, steckte der hölzerne Speer. Vom Todesschmerz bewegt wendet er sich auf die zusammenbrechende Linke gestützt nach links. Der rechte Arm fällt kraftlos nieder. Die Glieder lösen sich, der Kopf

6002.



Abb. 64. Der farnesische Stier. Marmor.

sinkt herab, der Leib ist in zwei tiefen Falten krankhaft eingezogen, den Lippen entströmt der heiße Hauch des zum Tode Getroffenen.

Der gleichen erschütternden Symfonie auf dem Schlachtfelde gehören die drei anderen Gestalten an, die wie der Sterbende Gallier auf das Siegesdenkmal in Pergamon, auf das Weihgeschenk in Aten zurückgehen. Es sind ein Gigant (6013, Abb. 61), eine Amazone (6012, Abb. 62), und ein Perser (6014, Abb. 63). Alle vier stellen ebenso viel Fasen des Sterbens vor. Der tödlich verwundete Krieger, dem mit dem strömenden Blute rasch das Leben entschwindet; der Gigant, der in qualvollem Todeskampfe den letzten Schmerzensschrei ausstößt; der Perser, der eben entschlafen ist, und die schöne tief vom Todesschlaf umfangene Amazone. Die Gestalten sind wohl so wie ihre Vorbilder unterlebensgroß, wie denn Pausanias berichtet, sie seien nur 1 m hochgewesen. Es ist leicht, auch bei ihnen einer Mannigfaltigkeit von Bewegungen und Einzelheiten nachzugehen, die trotz der leblos unbedeutenden Ausführung die Wirkung nicht verfehlen. Die scheinbar einförmige Wiederholung gewisser Bewegungen, wie das Heranziehen des einen Beines, ist zum

10523.



Abb. 65. Erzgruppe des farnesischen Stiers aus der Auflebung.

Teil ungeschickte Ergänzung, zum Teil aber ist es typisch. Es entspricht dem Kunstsinn der Alten, die in natürlicher Abneigung gegen alles Starre, Leblose, den wagerecht ausgestreckten Leichnam vermeiden.

Diesem Kreise gehören auch die mittelmäßigen Werke der Amazone (6405) und ihres Gegners (6407) an. Beide sind stark ergänzt und geglättet. Die Amazone, eine schwere und üppige, fast unedle Gestalt mit den Zügen der Barbarin, sinkt tödlich getroffen vom Pferde. Ihr Gegner, ein griechischer Anführer, holt zum tödlichen Streiche aus. Beide Vorwürfe finden wir bis zum Ueberdruß wiederholt namentlich in Flacharbeit auf römischen Särgen wieder.

Die Figuren des attalischen Weihegeschenks und die ihr ähnlichen aus dem Gigantenkampf, der Amazonenschlacht, dem Siege über die Gallier und der Schlacht bei Maraton gehörten weder zu einem Giebel noch zu einem Friese. Man hat an der von Pausanias bezeichneten Stelle die Unterbauten dafür gefunden. So wird man sie sich gruppenweise neben- und übereinander geordnet vorstellen. Schon aus der Anhäufung von Standbildern an bestimmten Orten entstand von selber ein malerisches Bild. Hier ist es Absicht geworden. Und fortan werden große Gruppen durch einheitliche Gedanken zusammengehalten.

Diesen Entwicklungsgang muß man berücksichtigen, will mau gegen ein Werk gerecht sein, das wie kein zweites die schärfste Kritik über sich hat ergehen lassen müssen. Es ist der farnesische Stier (6002, Abb. 64), ein Werk, das allein schon durch seine Masse, die spielende Leichtigkeit der Arbeit und seinen Aufbau die Augen aller auf sich zieht. Wir scheinen in der Tat schon unendlich weit abgerückt zu sein von der schlichten und erhabenen Kunst der frühen Zeit.

Zunächst werfen wir einen Blick auf den Stoff, der in einer Tragödie des Euripides (Antiope) behandelt volkstümlich genug war. Die mit wunderbarer Schönheit begabte Antiope flieht von Zeus schwanger aus Furcht vor der Strafe ihres Vaters Nykteus in den Kitäron. Hier gebiert sie die Zwillinge Amfion und

10523.



Abb. 66. Erzgruppe des farnesischen Stiers aus der Auflebung.

Zetos, setzt sie aus und flüchtet mit Epopeus, den sie zufällig trifft und heiratet, nach Sikyon. Epopeus fällt von der Hand des Lykos, der dazu den Auftrag von dem aus Gram über seine Tochter gestorbenen Nykteus erhalten hat. Zugleich wird Antiope gefangen und nach Teben gebracht, wo sie von der Gattin des Lykos, Dirke, mit ausgesuchter Grausamkeit mißhandelt wird. Indes gelingt ihr die Flucht ins Gebirge. Sie findet ihre Söhne, ohne zunächst von ihnen erkannt zu werden. Nun kommt auch Dirke in den Kitäron zu einer bakchischen Feier. Sie will Antiope ergreifen, sie zur Strafe an die Hörner eines wütenden Stieres fesseln und zu Tode schleifen lassen. Da offenbart der Zwillinge Pflegevater diesen ihre Herkunft; sie befreien ihre Mutter, und Dirke muß nun selbst die der Antiope zugedachte Strafe erleiden.

Die unmittelbaren Vorbereitungen hierzu stellt die Gruppe in Neapel dar. Als Verfertiger eines Bildwerks, das diesen Gegenstand behandelt, gibt Plinius die aus Tralles in Kleinasien stammenden rodischen Künstler Apollonius und Tauriskos an. Die Gruppe wird wohl im ersten Viertel des ersten Jahrhunderts v. Kr. entstanden sein. Kassius soll sie zur Zeit der Plünderung 43 v. Kr. von dort nach Rom entführt, und Arsinius Pollio sie im Portikus der Oktavia aufgestellt haben. Es klingt das eben nicht sehr wahrscheinlich; vielmehr sprechen eine ganze Reihe von Gründen dafür, daß wir es mit einer Nachbildung pasitelischer Art zu tun haben. Für die Urarbeit dürfen wir Erz annehmen. Ging schon auf dem Wege der Uebertragung in Marmor viel von der ursprünglichen Absicht des Künstlers verloren, so haben die Erneuerungen, die das Werk sehr gründlich über sich ergehen lassen mußte, das übrige getan, ihren künstlerischen Ruf zu beeinträchtigen. Sie wurde 1546 schwer verstümmelt in den Karakallatermen gefunden. Angeblich stellte sie Wilhelm della Porta, in Wirklichkeit sein Schüler Johann Baptist Bianchi her. 1786 kam sie nach Neapel, wo sie neue Wiederherstellungen erduldete, 1825 aus dem Garten der Nazionalvilla ins Museum. Moderne Ergänzungen sind der Stier, der größere Teil des Oberkörpers der Dirke, die Arme und Beine Amfions mit der Leier und Zetos', der aufsteigende Hund bis auf die Pfoten. Ueberdies sind noch

9042.



Abb. 67. Strafe der Dirke. Pompej. Wandbild.

falsch-antike Einzelheiten untergeschoben: so ist der Kopf des Zetos einem Karakalla nachgebildet. Wie weit diese und ähnliche Abwandlungen mit den Bruchstücken übereinstimmen, die man in den Termen fand, geht vielleicht aus dem kleinen Erzbilde der Auflebung hervor, das uns die Gruppe ohne Hund und mit anderen Änderungen widergibt (Abb. 65 und 66).

Wie war das Urbild? Es ist eine verwickelte Frage, welche die Forschung auch heute noch nicht vollkommen zu beantworten vermag. Indeß ist so viel festgestellt, daß die Gestalt der Antiope eine pasitelische Zutat ist: Sie findet sich bereits in etwas veränderter Gestalt als die „Elektra" der Gruppe „Orest und Elektra", von denen Seite 34 die Rede war. Nicht weniger als vier selbständige Wiederholungen kann man mit Sicherheit nachweisen. Nun wäre dies ja nicht notwendig zu der Folgerung führend, daß diese Einzelgestalt der Gruppe zugefügt sei; sie könnte ja auch selbständig ihr entnommen und einzeln nachgebildet worden sein. Aber viele andere Gründe sprechen dafür, daß sie ebenso wie der seltsame Jüngling im Vordergrund und der Hund nebst manchem anderen Beiwerk pasitelische Zutaten sind, die aus einer auf eine einzige Vorderansicht berechneten Gruppe diese unförmige mit Mängeln des Aufbaus aller Art behafteten Rund-Gruppe gemacht haben. Das Urwerk war indeß wohl kein Flachbild, sondern eine Arbeit etwa in

5598.



Abb. 68. Erzkopf aus Alexandrien.

der Art der Laokoongruppe: Stellt man sich in der Richtung der Querlinie, die an der linken vorderen zur rechten hinteren Ecke führt, so wird man sich leicht ein derartig befriedigendes Bild verschaffen können (Abb. 65); eine weitere Hilfe, allerdings mit wesentlichen Änderungen, die auf eine Zeichnung im Gegensinn zurückgehen, kann uns das pompejanische Wandbild geben, das Abb. 67 zeigt; und außerdem kommen uns eine alte Münze (von Tyateira) und ein geschnittener Stein im Museum zu Neapel im gleichen Sinne zu Hilfe.

Wir sehen, wie auch hier unsere Hauptarbeit nicht in der Kritik des vor uns stehenden Werkes, sondern in dem geistigen Wiederaufbau seines ursprünglichen Vorbildes bestehen muß: eine weit schwerere, oft kaum durchführbare Arbeit, die den Lohn in sich selber trägt.

Der rodischen Schule wird auch das Urbild einer mittelmäßigen Marmorgruppe zugeschrieben, die den Neoptolemos darstellt, wie er mit dem soeben erschlagenen Astyanax davoneilt (5999). Seltsamerweise wollte man darin lange Hektor mit der Leiche des Troilus erkennen, obgleich die rohe Art, wie dieser über die Schulter getragen ist, wenig mit einem Freundschaftsdienste stimmt. Lehrreich sind auch diese Gestalten wegen der willkürlichen Umformung, die sie sich schon im Altertum haben gefallen lassen müssen. Aus dem wilden Neoptolemos ist ein ruhender Imperator mit den Zügen des Tiberius (6000) geworden, der gewiß etwas sehr Harmloses über der Schulter wird getragen haben. Haltung und Bewegung sind ganz widersinnig, wie so oft in den Beispielen trauriger Mißhandlungen, denen bessere alte Werke in der römischen Kaiserzeit nur zu oft ausgesetzt waren. Uebrigens erblicken neuere Forscher in unserer Gruppe das Werk des rodischen Erzgießers Aristonidas, das den wahnsinnig gewordenen Atanas darstellt, wie er den Leichnam seines Sohnes über der Schulter davonträgt. Eine Tötung des Neoptolemos bietet das pompejanische Wandbild (Brogi Nr. 14371) dar.

Neben Pergamon und Rodos führt uns unsere Wanderung nach Alexandria. Alexander der Große hatte die Stadt 332 gegründet und zum Mittelpunkte von Allgriechenland bestimmt. An einem Punkte gelegen, wo sich östliche Pracht mit feiner griechischer Bildung vereinigten, entfaltete sie bald eine großartige Tätigkeit, die sich in Handel und Wandel, in filosofischer und homerischer Forschung wie auf künstlerischem Gebiete kundgab. Besonders warf sie sich auf die Goldarbeit und Kleinkunst, ebenso aber auch auf die Nachbildung und Umwandlung alter volks-

tümlicher Werke nach pasitelischem Rezepte. Außerdem entwickelte sie in der Erzeugung von Mosaiken und malerischen Flacharbeiten, die nach östlicher Art zum Schmuck der Innenräume verwendet wurden, einen eigenen Kunstzweig, dessen Erzeugnisse sehr bald auch in Italien heimisch und beliebt wurden, indem sie dahin ihren Weg besonders über Neapel fanden.

Für alexandrinische Eigenart ist eine seltsame Erzarbeit (5598, Abb. 68) bezeichnend, die eine wunderliche Mischung früher griechischer Art mit östlicher Auffassung bildet. Es ist ein vielleicht weiblicher, etwas nach rechts gewandter Kopf aus Erz von recht mittelmäßiger Arbeit, der sich auf fleischigem Halse mit unschönen Fettringen erhebt. Die Stirne flüchtet zurück. Der Hinterkopf ist lang, der geöffnete unregelmäßige, kleine und fleischige Mund von gewöhnlicher Bildung mit wulstigen, aufwärts gezogenen Lippen. Die Nase ist leicht gebogen, das Gesicht oberflächlich behandelt. Ebenso die vom Scheitel ausgehenden Haare. Sie werden um den Hinterkopf durch ein Band gehalten, unter dem dann in die unschöne Stirn hinein mit ziselierten Löckchen eine Unzahl von Korkzieherlocken herabhängt. Länger über dem Ohr und Nacken nehmen sie fast die Gestalt von Hobelspänen an und stehen dort steif vom Kopfe ab. Wir haben also Haar von dreifacher Arbeit: ziseliertes an der Stirn, gegossenes auf dem Kopfe, gelötetes um das Gesicht herum. Die Augen sind groß, die Brauen nicht angedeutet. Es muß unentschieden bleiben, ob dies Bildnis ein männliches oder weibliches, aus königlichem oder anderem Geblüte darstellt. Jedenfalls sind die Locken keine moderne Ergänzung. Man ziehe zum Vergleich das kleine silberne Brustbild (25493, S. 142) heran, das bis auf zwei naturalistische Haarbüschel in der Mitte der Stirn unserem Erze sehr ähnlich sieht. Es trägt von der rechten Schulter aus am Riemen einen Köcher. —

Einen noch nicht recht aufgeklärten Typus des leierspielenden Apollon mit dem Schwan (6253), der beliebt gewesen sein muß, finden wir auch in Neapel. Sein Urbild war aus Erz und ist nicht höher hinauf als in die 200 zu setzen. Der Gott steht das linke Spielbein über das rechte Standbein geschlagen und erhebt mit der Linken die Leier, die er mit der Rechten spielt. Vom linken Arm wallt der Mantel herab, der zugleich als Stütze dient, und aus seinen Falten entwickelt sich unten der Schwan. Seltsam genug stützt sich der ebenmäßig und schlank gebaute Gott auf seinen eigenen Mantel, was dem Werke etwas hilfsloses und schiefes gibt. Ein nackter Apollon, der die Leier spielt, wird erst in hellenistischer Zeit nachweisbar.

Dahin gehört auch das kleine Erzbild (5613) aus Pompeji, das ebenfalls den leierspielenden Gott darstellt. Der leicht nach rechts gesenkte Kopf trägt in der reichlichen weibischen Haartracht den künstlichen Doppelknoten, das Wahrzeichen später hellenistischer Kunstübung. Damit stimmen auch die fleischigen, fast rundlich-fetten, weibischen Körperformen überein, und das ungeschickte Hintenüberfallen wie die leblose Ausführung, die unschönen Füße und Hände weisen auf späte griechisch-römische Fabrikware.

Einer der beliebtesten Vorwürfe der Kunst der Diadochenzeit ist aber der mit dem Dionysoskinde spielende Satir, und es würde seltsam sein, wenn nicht eines

6022.



Abb. 69. Satir mit Bakchoskind in Marmor.

der berühmtesten Werke des Altertums, Praxiteles' Hermes mit dem Dionysoskinde, dessen Einfluß sich in der gesamten Folgezeit fühlbar macht und durch zahlreiche Nach- und Umbilder bezeugt wird, auch im Neapler Museum seine Spuren zurückgelassen hätte. Der als **Faun***) **mit dem Bakchoskinde** (6022, Abb. 69) bezeichnete Marmor hat aber den Vorwurf ganz ins Spiel gezogen und folgt darin dem Geschmacke seiner lebenslustigen Zeit. Unser Nachbild ist in den wesentlichen Stücken ergänzt und stark überholt; immerhin erfreut es uns durch die lebensprühende Bewegung des wie mit stählerner Schnellkraft ausgestatteten jungen Satirs und durch seine ansteckende Lebenslust.

Hier mag auch ein viel besehenes und oft wiederholtes Werk seine Stätte finden, die „**Schöngesäßige Afrodite**" (Kallipygos 6020). Sie erfreut sich einer Beliebtheit, die nicht viel verständlicher ist, als umgekehrt die gezierte Scheu, mit der man im Neapler Museum eine ganze Anzahl von freien Scherzen als unmoralisch den Blicken Erwachsener entzieht. Haben diese doch vor dem Ausdruck der überfeinerten Lüsternheit der „Afrodite" meist eine den heiklen Vorwurf in die befreiende Höhe göttlicher Laune tragende künstlerische Anschauung voraus.

Der peinliche Eindruck gewollter Lüsternheit wird weniger durch die Art der Entblößung als durch die Wendung des Kopfes, den gleitenden Blick erreicht. Nun fehlt aber jeder Anhaltspunkt dafür, daß man es mit einer Afrodite zu tun habe. Ebensowenig berechtigt die Bewegung des Kopfes zur Betonung des Beiwortes; denn sie ist einfach verfehlt, und es ist unmöglich, in dieser Wendung rückwärts hinabzublicken. Dazu kommt, daß der Kopf falsch, eine spätere Zutat von weit minderer Arbeit ist als die im übrigen trefflich gearbeitete Gestalt. Aus alledem folgt: daß der Eindruck irreführend ist, und wir es weder mit einer schöngesäßigen noch überhaupt einer Afrodite zu tun haben, für die es kein Beispiel einer solchen Herabwürdigung ins Gemeine gibt. Man hat daher an eine Hetäre gedacht; aber

*) Es ist ein irreführender Ausdruck, den man am besten ganz vermeidet.

9109.



Abb. 70. Wandbild aus Herkulaneum: Cheiron unterweist den jugendlichen Achill im Leierspiel.

dazu fehlt es an Belegen. Am besten vereinigen sich vielleicht eine andere ekstatisch gezwungene Kopfhaltung (wie bei der „Psyche von Kapua", S. 62) und die Gewandung mit der Annahme, daß wir es mit einer zum Tanz ansetzenden Mänade zu tun haben, wie sie auf Sarkofagen und Flachbildern im Bakchoszuge, hier freilich meist im Zehenstand und mit noch verzückter bewegtem Kopfe, häufig vorkommt. Jedenfalls befreien wir uns mit diesem Gedanken von dem häßlichen Druck, den diese falsche Bewegung einer unantiken „Afrodite" oder Hetäre, mag sie im übrigen noch so gut gearbeitet sein, auf jedes künstlerische Empfinden ausübt.

Ein weiteres Beispiel dafür, wie sehr wir in dieser späten Zeit, die scheinbar absichtlich typische Formen und Merkmale vermengte, auf Vermutungen angewiesen sind, bietet auch der sitzende Ares (6323), der von anderen als leierspielender Achill gedeutet wird. Da Unterarm, Schild und Kopf ergänzt sind, so kann man natürlich auch etwas anderes, z. B. eine Leier, einsetzen und die Haltung des Oberkörpers kommt dem Gedanken entgegen. Man vergleiche z. B. den leierspielenden Apoll (6254); aber die Deutung hat das Mißliche, daß sie die unsicherste von allen ist. Sie wird auch anderswo durch die Aehnlichkeit mit Ares erschwert und ein sitzender Achill ist noch weniger beglaubigt als ein leierspielender, es sei denn als Teil der Gruppe mit seinem Lehrer Cheiron. (Vgl. das herkul. Wandbild 9109, Abb. 70.)

Der letzteren ähnlich soll nach Plinius in der Säpta Julia ein Erzbild Pan den Olympos lehrend aufgestellt gewesen sein. Die Forschung hat nachzuweisen gesucht, daß hier eine Verwechslung vorliege zwischen Marsyas mit Olympos und Pan mit Dafnis. Die Schwierigkeit löst sich, indem man die frühzeitige Mischung der Gestalt des Marsyas mit Pan berücksichtigt. Ein pompejanisches Wandgemälde (Helbig 228) zeigt diese Mischbildung, und der späten hellenistischen Zeit

7*

6329.



Abb. 71. Pan den Olympos lehrend, aus Marmor.

war ähnliches geradezu Bedürfnis. Unsere Gruppe (6329, Abb. 71) hat vielfache Wiederholungen und beweist schon dadurch ihre große Volkstümlichkeit. Sie dürfte auf jenes Urbild des Plinius von Heliodor zurückgehen. Der jugendliche Gott im schönsten Knabenalter hat sich einer doppelten Aufmerksamkeit seines Lehrers zu erwehren. Einmal sucht dieser ihn eindringlich in die Geheimnisse des Rohrflötenspiels einzuführen und dann scheint sich dies Bestreben mit einer unnatürlichen Bewunderung der jugendlichen Schönheit seines Schülers zu kreuzen. Beiden Bemühungen entzieht sich der Jüngling halb unwillig, halb ängstlich.

Nicht minder volkstümlich und ausschließlich der späten hellenistischen Zeit angehörig ist die griechisch-römische, nur mittelmäßige Wiederholung der Erzgruppe Herakles und Omfale (6406). Ergänzt sind der Sockel, die Unterschenkel, die Stützen, der rechte Arm Omfales, der linke Unterarm Herakles' mit ihren Merkzeichen. Herakles ist durch Omfale körperlich und geistig herabgekommen. Dies launig darzustellen, war ein Vorwurf, wie ihn die hellenistische Kunst sich nicht entgehen lassen konnte. Herakles, angetan mit dem leicht geschürzten Gewande der Omfale, das in reizenden Falten seine rechte Schulter und Brust bloßläßt, und um den Leib herum durch den geknoteten Mädchengürtel befestigt wird, hält, der einst überstarke, in der Linken das zahme Zeichen häuslicher Weiblichkeit, den Spinnrocken. In der herabgesunkenen Rechten dreht er die Spindel. Der Spinnrocken ist falsch ergänzt, die Linke sollte das Gewand an der Hüfte tragend halten. Sein Haupt ist mit der Mitra bedeckt. Es ist der ins Weichliche gezogene Typus des

5624.



Abb. 72. Kopf des schlafenden Satirs.

lysippischen Herakles; auch die Gewandung erinnert an jene Zeit und an die farnesische Flora. Den besiegten Helden umschlingt der linke Arm der schönen Omfale; ihre Linke liegt auf seiner linken Schulter. Das Löwenfell hat sie ihm mutwillig über den Kopf gezogen; es läßt ihre prachtvolle nackte Gestalt fast ganz frei. Nur ein Tuch ist auf der rechten Schulter mit dem Fell verknotet, fällt rückwärts über die linke herab und legt sich um den Oberschenkel des linken, rückwärts spielenden Beines. Der nach links gewendete Körper ruht auf dem rechten Bein. Die Rechte setzt in schelmischer Gebärde die schwere Keule des Müden nach vorn und stellt so ungezwungen in moderner, aber richtiger Ergänzung eine prächtige Stütze her. Uebrigens würde es ein Irrtum sein, wollte man in der Gruppe nichts als einen sinnlichen Verkleidungsscherz sehen. Es liegen auch dieser ganz ins Spiel gezogenen Darstellung religiöse und sagenhafte Anschauungen zugrunde. Die Entwicklung der Heraklessage zeigt außerdem deutlich, daß die Erniedrigung des Helden durch Weiberdienst und Sinnengenuß ein asiatischer Zusatz ist, der erst in hellenistischer Zeit künstlerisch verwertet wird. Nur der Kleidertausch ist griechisch und in ernsthaftem Sinne schon bei einem alten Gottesdienst des Herakles in Brauch. Er steht wohl mit dem Dienst der männlichen Afrodite im Zusammenhang, bei deren Opfern die Männer in weiblicher, die Weiber in männlicher Tracht erschienen. Derartige religiöse Grundlagen waren den Zeitgenossen bewußt oder unbewußt lebendig und warnen uns, bei Gruppen wie dieser den komischen oder den erotischen Teil des Gemisches im modernen Sinne allzusehr zu betonen. Diese Auffassung mag ein Blick auf das Marmorflachbild (6683) bestätigen, das dem Hundert n. Kr. entstammend die Taten des Herakles darstellt und in dem größeren Mittelbilde eine gewiß ernst gemeinte Darstellung des Vorwurfes unserer Gruppe widergibt. —

So ganz in ihrem eigenen Fahrwasser und schier unerschöpflich ist die Gestaltungskraft der griechischen Kunst, wenn es sich um Dionysos und sein ausgelassenes Gefolge, den Tiasos handelt; sei es, daß er in Gestalt der weiblichen Mänaden oder in der von Satirn auftritt. Am fruchtbarsten wird naturgemäß darin der Hellenismus sein, der den alten Typus rein vermenschlicht und ihn von hier aus schließlich zur dienenden Schmuckfigur entwickelt. Eines der schönsten Werke dieser Art besitzt in seinem S c h l a f e n d e n S a t i r aus Marmor, dem berühmten Barberinischen Faun, die Marmorsammlung in München. Sein erzenes Ebenbild befindet sich in Neapel

5002.



Abb. 73. „Tanzender Satir" aus Erz.

(5624, Abb. 72). Leider steht es ihm nicht nur an künstlerischem Werte weit nach, sondern es ist auch überdies so ungeschickt hergestellt und so entsetzlich mißhandelt, seitdem es am 6. März 1756 in Herkulaneum wieder ans Tageslicht gekommen war, daß seine Unvollkommenheit viel mehr hervortritt als seine Vorzüge. Müde ist der Satir auf den ersten besten Stein, den sein Pardelfell decken sollte, niedergesunken und schläft den Schlaf des Gerechten. Der zurückgelehnte jugendliche rohe Kopf mit den Bocksklunkern am Halse atmet unbegrenzte Bauerngesundheit und derbe Sinnenlust. Der Mund ist zum unverhohlenen Schnarchen geöffnet. Die Brauen sind ziseliert, die Haare ziemlich oberflächlich geformt. Der Körper ist durch den Schlaf zur unbekümmerten Freiheit gelöst, das Ganze ein Bild der trunkenen Müdigkeit des derb lustigen von Gesundheit strotzenden Naturkindes, wie man es ohne alles Streben nach Veredlung nicht wahrer darstellen kann.

Dem gleichen Kreise gehört der Weinselige Satir (5628), ebenfalls ein Erz, an, das am 13. Juli 1754 zu Herkulaneum gefunden wurde. Auch er ist arg mißhandelt, kein Urbild, wie man lange glaubte, und stellt einen Satir in Lebensgröße dar, der auf seinem Löwenfelle und Weinschlauche ruht und auf den linken Arm gestützt mit der rechten in der Luft ein trunkseliges Schnippchen schlägt. In unnachahmlicher und köstlicher Naturwahrheit bietet er den Zustand des vom Weine Berauschten dar. Finger und Zehen gehorchen nur mehr halb dem gefesselten Willen, und das Gesicht spiegelt eine Welt trunkener Fröhlichkeit wider. Der Mund ist wie bei jenem weit offen, ein Teil der Zähne links und rechts herausgebrochen. Das Auge war mit weißer Smalte, die Lippen und Brustwarzen mit farbigem Metall eingelegt. Die Brauen sind kräftig ausgebildet.

Beiden reiht sich die trefflicher gearbeitete und künstlerisch bedeutendere Gestalt des kleinen Tanzenden Satirs (5002, Abb. 73) an. Die Bezeichnung ist wieder irreführend; es ist weniger die Bewegung des Tanzes als ein plötzlicher Ausbruch ungezügelter Lebenslust durch ein jauchzendes Aufspringen dargestellt. Die Arme und das linke Bein teilweise sind mit tiefblauem, der übrige Körper mit grünem Edelrost überzogen, die Augen eingesetzt. Das Haar schmückt ein Kranz mit Eicheln in natürlicher Größe.

Von diesen Gestalten zu zweckdienlichen Schmuckfiguren ist nur mehr ein kleiner Schritt. Den Uebergang dazu bilden die Wasserspender. Ein weinschenkender Satir

5001.



Abb. 74. Silen als Gefäßstütze aus Erz.

mit Schlauch (111495), der ebenfalls mit tiefblauen und roten Edelrostflecken bedeckt ist, kam sockellos und ziemlich schadhaft aus Pompeji, wo er als Wasserspender gedient haben mag. Die Bewegung ist übertrieben, das linke Bein zu weit vorgestellt; die rechte Hand ist unförmlich, der Oberkörper zu weit zurückgelehnt. Freilich mußte man die Ansprüche heruntersetzen, als die Welt des Dionysos zum Dienst des einfachen Zimmer- und Hausschmuckes herabsank.

Als Wasserputten darf man auch den oft wiederholten, jugendlichen nackten Dionysos (5020 ff.) betrachten, mit kleinen Hörnern oder der geschopften Haartracht, mit Maske, Fisch, Schlauch, Gefäß, auf Säulen danebengestellt usw., sowie die kleinen Erzfiguren des bärtigen Dionysos (5006, 5007, 5012, 5015), der auf oder neben seinem Schlauche sitzt oder mit seinem Panter spielt, indem Panter und Schlauch als Wasserspeier dienen. Er hat in vier Fällen geringelten, einmal fließenden Bart, stets reichlich behaarte Brust, das rechte Bein ausgestreckt, das linke herangezogen; das rechte mit dem Mantel bedeckt, der über der linken Schulter wieder hervorkommt. Ein oberflächlicher Blick schon überzeugt uns, wie reich Neapel besonders an diesen bärtigen Bakchen ist: Erwähnt seien noch 6417, 109612, 110649 120037 uff.

Endlich bemerken wir noch Silen, der ursprünglich ein Quellgott und dann Pfleger des Dionys mit seinem Eintritt in den Dionisoskreis das Bild des bejahrten, feltleibigen Trunkenboldes annimmt, um der Würde seines Herrn als Gegenstück zu dienen. Man wird hierauf zu achten haben: der bärtige Dionysos verliert sich nie in die Würdelosigkeit Silens. In Neapel besitzen wir eine ausgezeichnete eherne Gefäßstütze (5001, Abb. 74), zu der Silen verwendet wird. Es ist eines jener vortrefflichen Geräte, die uns den höchsten Begriff von dem Geschmack der alten Kunst geben und ihren Höhepunkt in dem (nicht sichtbaren) Satirdreifuß des geheimen Kabinets finden. Silen steht auf einem ursprünglich mit Einlage verzierten alten Sockel (zugehörig??) mit einem Efeukranze im Haar. Als Stütze gedacht spreizt er weitläufig die Beine. Die Linke hebt in kräftiger Aufwärtsbewegung den von einer geringelten Schlange gebildeten Gefäßrand, der herabhängende Schwanz

4994.



Abb. 75. Angler aus Erz.

wird mit zum Stützen, der Kopf zum Ausfüllen des leeren Raumes zwischen dem tragenden Arm und dem Kopfe Silens verwendet. Den Angriffspunkt bildet eine Windung der Schlange, welche die Linke packt. In der richtigen Verwendung naturalistischer Vorwürfe und der taktvollen Durchdringung menschlicher Formen mit den Zwecken eines toten Gerätes ist dieser Gegenstand von einer Frische und Vollendung, die in keiner Zeit mehr übertroffen werden. Auch hier ist das Altertum der Lehrmeister aller kommenden Kunst geworden.

Für die Baukunst bedeutsam hat eine derartige Entwicklung die tragende Gestalt durchgemacht, deren Urbild der Meerriese Atlas ist. Die griechische Sage umgibt auch sie mit wechselndem Gewande, und bei Hesiod steht er noch im äußersten Westen der Erde unter den Hesperiden, dort, wo Tag und Nacht einander ablösen, und trägt auf dem Nacken mit stützenden Händen des Himmels ungeheure Last. Bald gibt ihm der leichtschaffende Sprachgebrauch auch noch die Erde hinzu. Weiter wird er vom körperlichen Riesen zum geistesgewaltigen Helden, zum Titanen, zum herrlichen König, der zahllose Rinderherden und die schönen Gärten der Hesperiden sein eigen nennt; endlich zum gelehrten Himmelsforscher, Denker und Weissager. Früh tritt Herakles in seinen Kreis, und beider Gestalten vermischen sich zu einem eigenartigen Ganzen. Seine Darstellung als Einzelbild fällt erst in hellenistische Zeit. Der in Neapel befindliche Marmor (6374) stellt ihn ohne jeden Hauch der Göttlichkeit als den unter der Last seufzenden untersetzten Titanen dar. Das Gesicht ist bis auf den Bart modern ergänzt, ebenso wie es scheint ein Teil der Unterschenkel. Er versucht, sich unter der ungeheuren Last aufzurichten. Der Himmel ist in echt hellenistischer Freude an der Gelehrsamkeit mit den Sternbildern in Flacharbeit geziert. Das linke geknickte Bein setzt den stark durchgebogenen Fuß nur im Ballen auf; das rechte Knie ist eben über der Erde, die der Fuß mit den Zehen berührt. Mehr als der stöhnende Mund, die gefurchte Stirne, die zusammengepreßte breite Brust und die krampfhaft gereckten Arme gibt diese Stellung auf den Spitzen der Füße das schwere Lasten der Masse wieder.

Schon hier verrät die Gestalt sich als das zukünftige tragende Bauglied, und so ist es im Laufe der Entwicklung das Vorbild aller Tragefiguren der Baukunst geworden. In römischer Zeit erscheinen sie bald in der Form von Riesen und Satirn, bald in der von Barbaren, und auch die Kariatiden werden unter ihrem Einfluß zu den ächzend stützenden Riesenweibern der Auflebung. —

6119.



Abb. 76. Jäger aus Marmor.

Alexandria war der Mittelpunkt der Klein- und Spielkunst (Genre). Gelehrte Zweifel hatten der erhabenen Auffassung des Göttlichen längst den Gnadenstoß gegeben. An ihre Stelle tritt die scharfe Beobachtung der täglichen Umgebung. Witzige Erfindungsgabe, feiner Geschmack, spielendes Geschick und alles dies im Bunde mit dem Reichtum künstlerischer Vorbilder und literarischer Forschung entwickeln hier die Kunst des täglichen Lebens zur höchsten Blüte. In diesen Kreis gehört der kleine **Angler** (4994, Abb. 75), eine eherne Brunnenfigur aus Pompeji. Das fischende Männchen sitzt auf einem Baumstamm, der als Wasserspeier eingerichtet ist. Es ist in seiner Lebendigkeit der Bewegung ein höchst anmutiges Werk, dessen vollendete Arbeit wir uns vor Augen halten, wenn wir die zahllosen Beispiele ähnlicher römischer Fabrikware an uns vorüberziehen lassen. Schenken wir auch einen aufmerksamen Blick der lebensgroßen marmornen Nischenfigur des **Jägers** (6119, Abb. 76), der einen Hasen über der linken Schulter und ein paar Tauben an der Seite trägt. Sie ist in dieser Größe etwas leer und würde uns als kleines Erz sicherlich mehr ansprechen. Aber ist sie nicht von einer Lebendigkeit, die uns glauben macht, wir könnten ihr auch heute noch jeden Tag begegnen? Namentlich der Kopf erscheint wie aus dem Leben von heute. Und völlig wahrheitsgetreu wird das Bild durch den Gegensatz des Fellrockes gegen das Fleisch der Unterschenkel und des Halses.

Um nun diesen Kreis ganz zu durchlaufen, prüfe man auch die **Metzgerszene** aus Marmor, die zu den lebensvollen Darstellungen der gewöhnlichen antiken Alltäglichkeit gehört (6215, Abb. 77). Das getötete Schwein befindet sich im Kessel, unter dem einer das Feuer anbläst, während ein anderer dem Tiere oben die Borsten abschabt. — Als Erz gedacht ist auch der reizende schlafende Knabe mit den Körben (ohne Nummer).

Es scheint eine Rückkehr in die bereits verlassenen Gebiete der großen Kunst, wenn wir an dieser Stelle zwei Erzbilder erwähnen, die als **Ringer** (5626 und 5627) einander gegenübergestellt sind, wenn sie auch längere Zeit seltsam genug als Scheibenwerfer galten, die ihrem Erzgerät nachblicken sollten. Es hat aber mit diesen 1754 in Herkulaneum gefundenen Gestalten eine eigene Bewandtnis. Abgesehen von ihrer unbedeutenden Ausführung sind hier zwei in die gleiche Form ge-

6215.



Abb. 77. Metzgerszene aus Marmor.

gossene Kämpfer einfach einander gegenübergestellt. Der einzige Unterschied liegt in der Kopfhaltung von 5626; hier ist der Kopf leicht nach rechts gedreht, anstatt wie bei 5627 nach links. Bei 5626 ist außerdem der linke Fuß falsch ergänzt. Wir sind daher berechtigt, hier die zwiefache plumpe Wiederholung des Weihebildes eines siegenden Ringers anzunehmen, dessen Urbild also zu einer Gruppe erweitert wurde. Immerhin ist auch die Einzelgestalt, so geflickt und mißhandelt sie vor uns steht, lehrreich genug. Man beachte z. B. die krampfhaft in den Sand gebohrten Zehen des linken Fußes, die Spannung des Oberkörpers, den halb aufgerichteten Kopf und die Augen, die sich scharf in die des Gegners bohren, um blitzschnell darin jede beabsichtigte Wendung abzulesen. Die Finger sind gespreizt in der Erwartung, im nächsten Augenblick den festesten Griff am Gegner zu finden und dabei so viel Oberfläche zu packen wie möglich. Die Smalte der Augen ist erhalten; bei 5626 erscheint ihre Achse verengt zu sein. Wiederum haben wir hier die Darstellung eines fruchtbaren Augenblicks. Bezeichnend für die Zeit ist, daß

5627.



Abb. 78. Ringer aus Erz.

die Spanne der Darstellung auf das geringste Maß gebracht ist. Je höher wir in der griechischen Kunst hinaufsteigen, um so ruhiger erscheinen ihre Gestalten, um so weiter ist die Dauer des dargestellten Augenblicks. Gegen Ende der hellenistischen Zeit dagegen sind wir bei der Blitzesschnelle und höchsten Nervosität des heftig vibrierenden Lebens angelangt, die eine Abkürzung nicht mehr zuläßt. Das menschliche Auge ist nicht weiter imstande, eine kürzere Spanne der Darstellung zu erfassen. Man vergleiche z. B. mit der Bewegung unseres Ringers die ältere Darstellung auf einem Tongefäß (Ashmolean Mus.): Hier ist der auf den Angriff folgende Augenblick des Ringkampfes dargestellt, aber um wie vieles dauernder ist er! —

Es ist hier nicht der Ort, auf die Entwicklung des griechischen Flachbildes näher einzugehen. Bei ihrer engen Verbindung mit der Malerei, indem die Flachbilder stets bemalt wurden, ist es nicht zu verwundern, daß sie auf uns oft den Eindruck machen, als ob sie sich nicht aus der körperlichen Bildnerei, sondern den Gesetzen der Malerei gemäß entwickelt hätten. Eine besonders reiche Verwertung

6713.

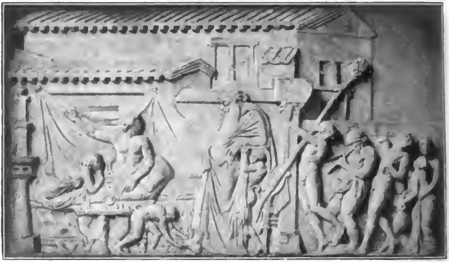


Abb. 79. Einkehr des Dionys. Marmorflachbild. („Festmahl des Ikarios".)

6688.



Abb. 80. Musikalische Unterhaltung. Marmorflachbild.

erfährt das Flachbild in hellenistischer Zeit und zwar infolge der Sitte des Ostens, die Innenräume, deren Wände aus Ziegelrohbau mit Stuckbewurf von Anfang an

9021.



Abb. 81. Konzert. Pompejanisches Wandbild.

der Ausschmückung bedurften, mit Geweben, Malereien, Flachbildern, Mosaiken, Metallscheiben usw. zu verzieren. Namentlich in Alexandria breitete sich diese Sitte, der wir eine große Anzahl wundervoller Werke der Art verdanken, schnell aus. Ursprünglich auf Weihebildern und Grabstelen fußend paßt man die alten Sagen namentlich dann, wenn sie sich mit dem täglichen Leben näher berührten, dem Zwecke des Wandschmuckes an und erzeugt so eine Mischung von Ernst und Scherz, Göttersage und Spiel, die zu zerlegen oft unmöglich ist. Wir werden uns daher auch hier, ähnlich wie oben bei den Gruppen der Herakles und Omfale davor zu hüten haben, diese Darstellungen sozusagen von dem modernen Endpunkte der langen Linie der Kunstentwicklung aus zu betrachten. Vielmehr haben wir auch bei anscheinend spielerischen, ja weltlich-ausgelassenen Vorwürfen dieser Flachbilder fast ausnahmslos eine religiöse Grundlage anzunehmen, wie denn der Grieche sie gar nicht anders wie durch dieses Mittel hindurch betrachten konnte.

So bilden die Grundlage dieser Art von Flachbildern in der Regel die Vorwürfe der Weihebilder, die sie erweitern, ausschmücken, mosaikartig durcheinander würfeln, ohne viel zu fragen, ob das Ganze noch einen einheitlichen Sinn hat. Vor allem lösen sich die scharfen Grenzen der Typen; ihre Sinnbilder werden vermengt, ihre Kreise überschneiden sich.

Den höchsten Begriff der Leistungsfähigkeit auch dieser schon so weit von dem Höhepunkt der Kunst des Fidias entfernten Zeit bietet das Neapeler Flachbild (6713, Abb. 79), das unter dem Namen des Gastmahls des Ikarios weltberühmt und von Zoëga, Burckhardt u. a. als eines der herrlichsten bakchischen Reliefs angesehen wird, welche überhaupt vorhanden sind. Kein anderes zeigt wie dieses die hohe Vollendung der hellenistischen Künstler in der malerischen Flacharbeit, keines, wie die Kunst der liebes- und lebenslustigen Zeit des Hellenismus ältere religiöse An=

6682.



Abb. 82. Hochzeits-Weihebild: Paris und Helena.

schauungen mit einer gewissen Gelehrsamkeit ab- und umzuwandeln versteht, ohne daß der längst allgemein gewordene Zweifel sich in Spott oder gar Roheit verlöre. Vielmehr behält sie auch dann noch Würde und anmutige Liebenswürdigkeit bei, wenn sie sich nicht mehr scheut, die Gottheit in menschlichen Verlegenheiten darzustellen. Der Gegenstand selbst ist typisch. Dionys kehrt bei einem begnadigten Sterblichen ein, dem man den Namen irgend eines schönen Jünglings gibt, Dion, Dinos, Semachos oder Ikarios. Mit Vorliebe den letzteren, weil aus der mimischen Darstellung der Dionysossage im Gau Ikaria die Tragödie entstanden sein soll. Hiermit würden denn auch die an dem Ruhebett gewöhnlich angebrachten Masken vortrefflich stimmen. Aus dem einzelnen Jüngling wird bald ein jugendliches Liebespaar, das der etwas angeheiterte Gott der Fruchtbarkeit mit seinem ganzen Stabe weinseliger Gestalten, Satirn, Mänaden, Silenen glückwünschend besucht. Indes hüten wir uns vor dem weiteren Deuten. Die Ikariosmahle sind Nachbilder von Weihegeschenken siegreicher Dichter und Schauspieler, „welche zur Feier ihres Sieges dem Dionysos beim Festmahle eine Kline (Ruhebett) aufgestellt haben und nun in einer solchen Platte ein Andenken an ihren Sieg und ihren frommen Dank im Heiligtum aufstellen" (Hauser).

In unserem Neapeler Nachbilde einer solchen Platte liegt eine gar köstliche, überaus feine Laune. Das mit vollendeter Fertigkeit dargestellte Bild ist nicht nur bedeutend in der Klarheit und Bewegung des Ganzen, sondern auch durch das reizende Widerspiel der Körperformen von Jung und Alt, und nichts übertrifft an göttlichem Humor die Gestalt des in seiner Schwäche nach Würde ringenden Gottes. Was verschlägt es, wenn wir diese Gestalten schon alle zu kennen vermeinen; ist doch unser Vertrautsein damit ein Grund mehr, uns ähnlich wie ihre ersten Beschauer um so unmittelbarer daran zu erfreuen!

6691.



Abb. 83. Die Hochzeitsreise oder der Ritt durch die Nacht.

Unter den übrigen Flachbildern wählen wir zunächst zwei aus, deren eines typisch auf häufiger begegnende Wandbilder, das andere auf die üblichen Gestalten der Bakchoszüge zurückgeht.

Das Flachbild (6688, Abb. 80) stellt einen Jüngling in musikalischer Unterhaltung mit drei Frauen dar: eine ursprünglich göttliche, hier ins Menschliche abgewandelte Konversazione. Deshalb erscheint es zwecklos, den Jüngling als Apollo oder Alkibiades, die Frauen als drei Grazien oder Hetären zu deuten; vielmehr begnügt man sich, es wie das pompejanische Wandgemälde (9021, Abb. 81) Konzert zu nennen.

Auch zu einem andern alexandrinischen Flachbilde (6682, Abb. 82) ist das alte Wandgemälde als Gegenstück vorhanden. Es ist die oft wiederholte Darstellung der Aldobrandinischen Hochzeit im Vatikan. Unser Flachbild hat den Vorzug, gute hellenistische Arbeit zu sein. Es zeigt fünf Gestalten, deren vier bezeichnet sind: Peito, die Ueberredung der Frauen, auf einer Säule sitzend, Helena, Afrodite, und ein geflügelter Eros. Alexandros wird als die griechische Uebersetzung des frygischen Namens Paris, des Priamos Sohnes, angesehen, wie man Skamandros in Xantos, Dareios in Hektor übersetzte. — Man wird gern das vatikanische Gemälde mit diesem Flachbilde vergleichen und bei beiden die vollendete Anmut namentlich der Gruppe der beiden Frauen bewundern, worin man sich durch die Erinnerung an

6679.



Abb. 84. Eleusinische Weihe. Marmorflachbild.

die Frauengruppe vom Partenongiebel, deren hellenistische Uebertragung sie zu sein scheint, nicht stören lassen wird. Den gleichen Gegenstand können wir in Neapel selbst auf Wandgemälden (aus Stabiä, Helbig 1288) und auf Tongefäßen weiter verfolgen.

Die liebenswürdige Eigenart des Flachbildes, das man mit dem Ritt durch die Nacht (6691, Abb. 83) allgemein genug bezeichnet, wird schon von Burckhardt hervorgehoben. Wir zerbrechen uns nicht den Kopf darüber, ob es sich dabei um die Heimführung eine Braut, die Heimkehr von den eleusinischen Weihen oder irgendeinen Gegenstand der Kunst „um der Kunst willen" handelt.

Eine eleusinische Weihe stellt 6679 (Abb. 84) mit drei Figuren dar: eine davon sitzt verhüllt und hält eine Fackel in der Linken, die am heiligen Feuer entzündet werden soll.

Die ganze lebenstrunkene Fröhlichkeit der Zeit kommt zum Ausdruck in den schier zahllosen Darstellungen der Bakchanale mit und ohne den zum trunkenen Silen herabgewandelten Dionysos. Bekannte Gestalten finden sich auf der S. 118 besprochenen Salpion-Vase, andere auf dem hübschen Flachbilde 6726 (Abb. 85), beliebig da- und dorther genommen, willkürlich zusammengestellt, und trotz der oft leblosen Arbeit einer fabrikmäßigen Wiederholung noch anmutig und geschmackvoll. Als ein Werk etwas besserer Arbeit mag noch das Bakchanal 6685 Erwähnung finden. Vgl. Nr. 6693. Der bockbeinige Pan mit der Löwin treibt einen Esel an, der unter der Last des trunkenen Silen zusammenbricht. Zwei jugendliche Bakchanten stützen ihn und seufzen gleichfalls unter dem Gewicht des hilflosen Trunkenboldes.

Alle diese Flachbilder waren farbig oder in Nachahmung von Erzarbeit vergoldet. Derartige Farbenreste fesseln unsere Aufmerksamkeit z. B. auch bei dem Brunnenrand (6675), auf dem Satirn beim Weinmachen dargestellt sind. Es muß immer wiederholt werden, daß die gesamte Bildnerei des Altertums so farbig wie möglich gehalten war. Auch dazu bedurfte es der Geschicklichkeit: War doch

6688.



Abb. 85. Bakchoszug. Marmorflachbild.

beispielsweise der Maler Nikias gesucht wegen seiner Kunst im Färben von Standbildern, und Praxiteles beschäftigte ihn mit Vorliebe.

Daher mag in diesem Zusammenhange auch das Marmorbild einer Afrodite von Pompeji (109608) erwähnt werden, das im übrigen zu den minderwertigen griechisch-römischen Wiederholungen der Götterbilder im alten Stil gehört. Diese Afrodite, deren Füße und Hände, vielleicht auch der Kopf, ergänzt sind, ist halb bekleidet. Das kromgelbe Gewand fällt von der rechten Hüfte herab. Der Körper erhielt seine Färbung durch den Firniß aus Wachs und Oel. Das Futter des Gewandes ist lichtblau; die Augenbrauen und Augen sind schwarz gemalt, die Haare licht. Die Linke stützt sich auf eine altertümelnde weibliche Gewandfigur, die auf braunschwarzem Felsen steht und auf dem Kopf den Aufsatz der Karyatiden des Kriton und Nikolaos trägt. Sie ist ganz bekleidet, hat ein grünes Untergewand, ein kromgelbes Obergewand, dunkles herabwallendes Lockenhaar, und altertümelndes Lächeln, Fußstellung und Handhaltung. —

Im Zusammenhang mit Göttern und Helden kam die griechische Kunst frühzeitig auf die Darstellung von Tieren. Als das älteste und zugleich edelste erscheint das Roß. Von Fidias selbst feiert es seine höchste künstlerische Erhebung im Partenonfriese. Auch Lysipp galt, wie wir sahen, als berühmter Pferdebildner. An Beispielen seien das schöne Schreitende Pferd (4904, Abb. 86) aus einem Viergespann, und auch der bessere geschirrte Pferdekopf (115390) sowie der ältere ungeschirrte (115391) angeführt. Viel umstritten ist der übergroße Erzkopf des Pferdes, der jetzt unter den Bildwerken der Auflebung als von Donatello (Abb. 87)

4904.



Abb. 86. Erzpferd.

herrührend aufgestellt ist. Das Bild selbst erscheint in Stil und Haltung spät antik. Es ist vielfach ausgebessert, von wenig guter Machart und hat einen zum Zweck der Aufstellung als Einzelfigur angebrachten Halsansatz. Auf der anderen Seite ist nicht zu leugnen, daß mancherlei gewichtige Gründe für eine Nachbildung aus der Zeit der Auflebung sprechen. Abgesehen davon, daß man sich zu Donatellos Zeit bemühte, die Antike möglichst getreu wiederzugeben, ist es doch auffallend, daß in dem Briefwechsel Lorenzos des Prächtigen mit Maddaloni Karrafa (Brief des letzteren vom 12. Juli 1471) von einem übergroßen Pferdekopf Donatellos die Rede ist, den jener ihm aus Florenz zum Geschenke geschickt. Er stand viele Jahre im Hofe des Karrafahauses und kam von hier aus in das Museum. Da außerdem Donatello mit der Anfertigung eines Reiterstandbildes für den Triumfbogen Alfonsos beschäftigt war und dieses Werk unzweifelhaft übernatürliche Maße gehabt haben muß, so ist es immerhin möglich, daß der Neapler Kopf mit diesem Plane in Verbindung steht, sei es auch nur in der Art, daß er nach vorhandenen Formen in Donatellos Werkstatt, vielleicht erst nach dessen Tode, gegossen wurde. Oder gehörte er dem Meister, für den er zu schlecht erscheint, als antikes Modell? Auffallend ist jedenfalls, daß (wie ich an anderer Stelle zeigen werde) die Größenverhältnisse des zu diesem Kopfe gehörigen Pferdes und Reiters genau mit einem Standbilde stimmen würden, daß die offene Nische im zweiten Stock des Triumfbogens trefflich ausfüllt. Übrigens werden alle diese Pferde, wie schon Burckhardt hervorhebt, durch die der Balbi (Vorhalle) weit übertroffen.

Nicht minder berühmt war Lysipp wegen seines Stieres, der nach Rom kam und vielleicht in 4890 ein verkleinertes als Wasserspeier eingerichtetes Nachbild besitzt. An die Kuh des Myron knüpfen sich die überschwänglichsten Geschichten, um ihre Lebenswahrheit zu erläutern. Löwe und Panter, Hunde, das Wild des Waldes, der Adler, der Rabe, die Eule, die Schlange und Eidechse, kurz die ganze Welt der Tiere, die in irgend einer Form in den gedankenreichen Gesichtskreis der Griechen treten, wobei auch hier wieder der Osten eine große Rolle spielt, werden zum Gegenstande der Kunst in Erz und Stein.

Was Neapel davon an Nachbildern besitzt, fällt mit wenigen Ausnahmen in hellenistische Zeit. Ein Rabe (4891) mit prachtvoll ziseliertem Gefieder erinnert zwar an die Meister von Argos, doch diente er schon als Wasserspeier. Altertümlich



Abb. 87. Donatellopferdekopf.

erscheint ein springendes Schwein von seltsam plumpen Formen und doch großer Lebendigkeit (4893). Von guter Beobachtung zeugen die beiden Damhirsche (4886 und 4888) aus Herkulaneum. Die schlanken sehnigen Erzgestalten sind in der ganzen Anmut der ihnen eigenen Haltung und zugleich mit den einfachsten Mitteln in halber Naturgröße wiedergegeben. Ein beliebter Gegenstand der Darstellung war der Brüllende Stier (4890) aus Pompeji, das Wildschwein (4900, Abb. 88), das von zwei Rüden gestellt sich mit kraftvoll gespreizten Vorder- und Hinterläufen zur Wehre setzt und den Kopf nach rechts den scharfen Feinden zuwendet (wer würde nicht an Florenz erinnert!), der Löwe im Sprung (4897), die Schlange (4898), die ebenfalls als Wasserspeier dienten. Ein prachtvoller Esel (4955, Kleine Erze) ist das Urbild der geschundenen Geduld. —

Wir sind unbekümmert um geschichtliche Daten weit in die römische Zeit hinabgestiegen. Machen wir einen Ruhepunkt etwa mit dem Jahre 130 v. Kr.: welchen Anblick bietet jetzt die griechisch-römische Kunstwelt dar? Alexandrien hat aufgehört, eine Kunststadt von der großen Bedeutung der vorhergehenden Jahrhunderte zu sein. Seine Künstler sind von dort verjagt, Rodos ist verblüht, Pergamon an Rom gefallen. In Aten, oder wo sonst noch eine alteingesessene Kunstfertigkeit vorhanden ist, schafft man wiederholende Fabrikware. Wird Rom alles dies ersetzen?

Rom wurde zum Mittelpunkt der Kunst in derselben Weise und demselben Maße, wie etwa London für das Britische Weltreich: mochte es wollen oder nicht. Flossen doch hier Macht und Reichtum der ganzen alten Welt zusammen. Nicht natürliche Begabung ließ Rom das künstlerische Erbteil mit innerer Seelenverwandtschaft ergreifen; es wurde ihm vielmehr rein äußerlich aufgedrungen. Und diese Eigenart ihrer Entstehung aus dem Verstande und dem Willen heraus, auch hier die erste Rolle zu spielen, ist der römischen Kunst bis ans Ende verblieben. Der höchste Adel, jenes Geheimnisvolle des aus dem innersten Gemüte eines reich begabten Volkes geborenen freien Menschentums, das dem Heiligen und Göttlichen sich nähert, soweit Menschenwerk dies vermag, fehlt der aus kluger Berechnung und kalter Ueberlegung erzeugten, auf den Nutzen, den Sammeleifer, den Prunk oder gar leeres Prahlen gerichteten Kunst des Römers. Unter etruskischem Einflusse nimmt sie zuerst griechische Bestandteile in sich auf. Etruskische Griechen arbeiten 493 am

4900.



Abb. 88. Wildschwein von Rüden gestellt. Erzgruppe.

Zerestempel in Rom. Etruskische Art wiederholt in dem latinischen Konka die altertümlichen griechischen Formen der 500. In ein unmittelbares Verhältnis zu griechischem Wesen tritt es durch die Griechenstädte in Kampanien und Großgriechenland. Wir haben gesehen, welche Rolle dabei Kümä, Kapua, Neapel spielten. Mit dem makedonischen Kriege (200—168) hat es sich tätig in griechische Angelegenheiten gemischt. 212 wird Syrakus von Marzellus erobert und geplündert. Tarent gibt 209 seine Schätze an Rom ab. Nach und nach folgt eine Griechenstadt der andern mit dem gleichen Schicksale. 149 erobert und plündert Mummius Korint, Pergamon fällt als Erbe 133 an Rom, und so strömen unaufhörlich die ungeheuren Massen von Bildwerken aus Marmor, Elfenbein, Erz, Gold, Silber, welche griechischer Kunstsinn in dem gesamten Gebiete des östlichen Mittelmeeres in jahrhundertelanger Arbeit erzeugt hat, in die neue Weltstadt.

Und diese selbst? Man behauptet, schon 146 habe Metellus die attische Bildhauerfamilie der Polykles dahin berufen und ihre ausgebreitete Sippe habe dort mehrere Geschlechter hindurch gewirkt. Es ist eine unverbürgte Nachricht zum höheren Ruhme römischen Kunstsinns. Sicher ist wohl nur, daß sich nach und nach in den oberen Kreisen Kunstkennerschaft und Sammeleifer werden herausgebildet haben (ganz wie in England), und daß beide einmal zur Leidenschaft gesteigert durch ungeheure Mittel befriedigt werden konnten. Unter den Kaisern wird es Mode, griechisches Wesen nachzuahmen, griechische Kunst zu verehren. Bald findet verfeinerte Kennerschaft ihre besondere Freude an den Erzeugnissen der frühen Kunst und sucht sie sich in Urbildern oder in mehr oder minder täuschenden Nachahmungen zu verschaffen. Nur natürlich ist es, daß damit auch die Anfertigung von Fälschungen an Boden gewinnt, und Klagen darüber sind schon aus dieser Zeit vor-

funden. Heuchelei, Nachäfferei des Griechentums und gelehrte Kennerschaft haben so in Rom über natürliche Begabung stets die Oberhand behalten; Verstand und Willen, Berechnung und Reichtum haben die Kunstschätze des alten Rom geschaffen und der gesamten Kunsttätigkeit der griechisch-römischen Spätwelt ihren Stempel aufgedrückt.

Zunächst besteht diese lediglich in der von Pasiteles, seiner Schule, seinen Nachahmern und geistesverwandten Genossen betriebenen Abwandlung der griechischen Kunst. Erst in der Zeit der niedergehenden Republik siedeln sich Künstler griechischen Ursprunges in Rom selbst an. Das Ergebnis ihrer Tätigkeit haben wir im Laufe unserer Betrachtung gesehen. Der Republik folgt das Kaisertum, und nun beginnt die einzige Epoche einer römischen Kunsttätigkeit, in der man von Selbständigkeit reden kann. Die Baukunst, die eine großartige Neugestaltung erfährt, beschäftigt uns hier nicht; denn Neapel besitzt keine Denkmäler aus römischer Zeit, die uns davon einen Begriff geben könnten; wohl aber die Bildnerei. Griechische Künstler werden nach Rom gezogen. Auch sie sind im wesentlichen nichts anderes als Pasiteliſten. Auch ihre Kunst lebt von der Vergangenheit, und es ist nutzlos, sie näher bestimmen zu wollen. Sie erfindet nichts eigenes mehr, und das Streben darnach hätte sich auch kaum mehr gelohnt, weil das Verständnis dafür verloren war. Man zog (wie immer in kunstlosen Zeiten) das Alte vor, und „Eigenart" ließ sich ja durch leichte Abwandlung alter Vorbilder so billig erreichen, ein oberflächlicher Geschmack so leicht befriedigen, daß nur der ausgedehnte Fabrikbetrieb der Zeiten Geist entsprach. Denn der Bedarf war unermeßlich und wuchs mit den Jahren, mit dem beständig zunehmenden Reichtum und mit dem ebenso ständig abnehmenden künstlerischen Empfinden. Die Kunst war in Rom nicht mehr selbstverständlich, sondern sie gehörte zum guten Ton.

Die nächstliegende Aufgabe eines Pasiteliſten, so wollen wir die ganze Richtung nennen, die ehrlichste und nicht am wenigsten lohnende war die getreue Wiederholung eines frühen, durch religiöse Anschauungen geheiligten Werkes. Ein Beispiel davon fanden wir in der Artemis von Torre Annunziata (S. 32). Oder man wiederholte ein späteres Werk, das aber schon seinerseits altertümelnd war, wodurch denn der Forschung manche Schwierigkeit bereitet wird. Erst allmälich gelingt es, festzustellen, ob ein altertümelndes Werk auf ein wirklich altes Urbild zurückgeht oder auf ein solches, das selber nachempfunden schon den strengen, altertümelnden Tempelstil zeigt. Unzweifelhaft hat es schon früh solche Nachbilder gegeben, und mit ihnen ist besonders der Name eines geschickten Zeitgenossen des Fidias verknüpft, des Kallimachos, den wir schon als Erfinder des Bohrers kennen lernten. Ein Beispiel hierfür wüßte ich indes aus dem Neapler Museum nicht anzuführen. Weiter konnte pasitelistische Tätigkeit darin bestehen, daß man in einem Stile schuf, den man irrtümlich für altertümelnd hielt. Hier wäre also irgend ein Typ so nachempfunden, daß er dem oberflächlichen Blicke altertümelnd erscheint. Es konnte dies so geschehen, daß der Künstler alte Arbeiten frei nachahmte und ihnen sorglos spätere und misverstandene Zutaten gab, die sein Werk sofort als neu verraten; oder daß er umgekehrt neuere Typen mit altertümelnden Anhängseln

6673.



Abb. 89. Salpiongefäß.

versieht, um sie reizvoller zu machen; oder endlich, daß er altes und neues unterschiedslos vermengt und so stillose Mischwerke hervorbringt, die dem oberflächlichen Empfinden genügten, während ihr eigentlicher Wert höchstens in der sauberen Ausführung und für uns in kunstgeschichtlichen Erinnerungen besteht. Erläuternden Beispielen hierzu sind wir ja mehrfach im Laufe unserer Untersuchung begegnet. Abschließend sei noch ein typisches Beispiel erwähnt, das jetzt mit anderen ähnlicher Art zusammensteht, das schon genannte große Marmorgefäß 6673, das mit dem Namen seines Verfertigers Salpion von Aten bezeichnet ist, zu Formiä gefunden wurde und in seiner Bestimmung als Prunkgefäß in Form und Schmuck wie eine Mustersammlung antiker Stile anmutet (Abb. 89). Sein Fuß ist zu niedrig ergänzt, die überhängende Lippe durch Abarbeit verkürzt. Es soll in späterer Zeit als Pflock zur Befestigung der Schiffe im Hafen von Gaëta benutzt worden sein: Die Seile haben es so arg abgeschliffen. Dann wanderte es von einem mitleidigen Kenner entdeckt als Weihwasserbecken in den dortigen Dom. Die Form ahmt die der süditalischen großen Tonkrüge nach. Die Arbeit ist sauber, die Erfindung arm. Die Gestalten, die ihn in Dreiviertel erhabener Arbeit umgeben, entstammen einem feststehenden, für die gewerbsmäßige Ausbeute bestimmten Formenschatz der 400 und 300, dem sie je nach Bedürfnis und der Nachfrage nach „Prachtwerken in griechischem Geschmack" entnommen wurden. Besonders beliebt war die Mänade mit dem Ziegenviertel, die in vielen Wiederholungen angetroffen wird, und deren Urbild schon im Zusammenhange bei Alkamenes besprochen wurde. Jetzt schreibt man es dem Skopas zu. —

Es ist hier eine Gruppe von Werken einzufügen, die ihr Verdienst nur nach der technischen Seite hin finden. Es sind dies einmal diejenigen Werke, die ihre Entstehung dem Eindringen östlicher Kulte, des ägyptischen Isis-Zybele-Dienstes, des asiatischen Mitraskultes u. a., dann aber auch allein dem Bestreben verdanken, sie in dem möglichst spröden Kunststoffe, wie er jenen in ihrer Heimat zukommt, ebenfalls herzustellen, andere Bildwerke nachzuahmen und nicht durch Kunst, sondern durch die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten zu glänzen. Derartige Stoffe sind die harten ägyptischen Steine, der Porfyr, der Basalt u. a. Die Kunst konnte

6281.



Abb. 90. Riesenapoll aus Porfyr und Marmor.

weder inhaltlich noch auch nur der Form nach dabei gewinnen. So prüfe man nur die drei Isispriesterinnen in schwarzer Tracht (6368, 6370, 6372). Ferner den hundsköpfigen Anubis (981); die Artemis von Efesos (6728) aus gelbem Alabaster, deren Kopf mit der Mauerkrone, Hände und Füße aus Erz sind. Das ihr zugrunde liegende Bild von Efesos war aus schwarzem Holze, Gold und Elfenbein. Sie kehrt mit Zeichen ihres Dienstes auch auf pompejanischen Wandbildern wieder. An ihrer Seite sollten zwei Hirschkälber zu ihr aufblicken. Die Form erinnert noch deutlich an die ältesten der aus Holz geschnitzten griechischen Götterbilder, der sogen. Xoana. Die zahlreichen sinnbildlichen Zutaten aus der Tierwelt, die Löwen, Bienen, beflügelten Böcke und Stiere, die Unzahl von Brüsten sind alles Merkmale der überreichen Fruchtbarkeit, die in dieser Gottheit Wesen liegt. Das ihr geweihte Frühlingsfest, die Artemisia oder Efesia, bestand aus einer Fülle prunkvoller Aufzüge, Wettkämpfe, Tänze, Ausschweifungen aller Art, die den Dienst der großen Herrin von Efesos ebenso berüchtigt machten, wie sie der Kunst Anregung zu manchen großartigen Schöpfungen gaben.

Ein sitzender Riesenapoll aus rotem Porfyr mit Kopf, Hals, Händen, Füßen und Leier aus weißem Marmor (6281, Abb. 90) bietet ein sprechendes Beispiel dar für den ins Leere gehenden Verfall der bildenden Kunst, das beinahe modern anmuten könnte. Der Geist ist entflohen; eine leere Hülle wird unter unsagbaren Mühen zum wertvollsten Teile erhoben. Je härter der zu bearbeitende Stein, desto höher ist der Wert, desto staunenswerter die Kunst: Das ist römische Sinnesart, so ungriechisch und so unkünstlerisch wie nur möglich. Hiervon mag auch der Apollo in grünem Basalt (6262) ein Beispiel geben, der stehend und nackt bis auf die Oberschenkel die ganz rohen Formen zeigt, wie sie nur mit unsagbarer Mühe diesem spröden Gesteine abzuringen sind. Erz nachahmend ist der kleine Jäger Meleager mit dem Eberkopf aus rotem Porphyr von ebenso leerer Formgebung (6585); und das Bruchstück einer großen Nike aus bläulichem Basalt (ohne Nummer) bemüht sich sogar, die reiche Faltengebung des flatternden Gewandes wiederzugeben!

10520.



Abb. 91. Herakles würgt zwei Schlangen. Erzgruppe. („Alcides".)

Schließlich müssen wir auch noch auf die letzte und sicherlich in hohem Schwange gewesene Tätigkeit der Neuattiker zu sprechen kommen, die in Fälschungen bestanden hat. Schon römische Schriftsteller berichten darüber. Wie weit auch Neapel, das sich in dieser Beziehung von jeher eines bedenklichen Rufes erfreut hat, schon im Altertum an der Fabrikation von Fälschungen beteiligt war, ist nicht nachweisbar. Aus der Zeit Tischbeins führt ein Gelehrter gleich ein halbes Dutzend Werke des Neapler Bildhauers Monti aus. Der eherne Opferknabe (Kamillus), Nr. 5611, ist eine grobe moderne Wiederholung des Erzes im Konservatorenpalast zu Rom (vergl. S. 31). Seit der Neuordnung des Museums ist eine ganze Anzahl von „Antiken" aus dem Erdgeschoß in die Säle der Auflebung im ersten Stock gewandert; vielleicht ist die Zahl der so zu Versetzenden noch nicht erschöpft. An Erzen finden wir dort einen Bakchos (10512), Karakalla (10515), Kommodus (10513), „Annius Verus" (10511) u. a. m., die wohl meist nach Abgüssen römischer Marmorbrustbilder oder auch in freier Umbildung in Erz hergestellt wurden. Groß ist die Zahl von Marmorbildern der Auflebung, die mit mehr oder minder Erfolg die römischen Kaisererzbilder nachahmen. Noch reicher ist die Wiederholung antiker kleiner Erze, der Afroditen, Heraklesse, Merkure usw. Hierher gehört auch der zweimal wiederkehrende, die Doppelflöte blasende Satir 10615 und 10620. Nr. 10624 gibt die Stellung des Faustkämpfers der Termen wieder. Auch die schon erwähnte verkleinerte Gruppe des farnesischen Stiers (10525, S. 93) mag absichtlich oder unabsichtlich so hergestellt worden sein. Ebenso der aufwärtsstrebende nackte Knabe (10528) mit kleinen Schulterflügeln und dem antiken Schopf. — Von der Gruppe des zwei Schlangen würgenden Knaben Herakles (10520, Abb. 91) ist der Sockel mit zehn Flacharbeiten in sechs ungleich großen Abteilungen, die Arbeiten des Herakles darstellend, neu, die Arbeit mäßig, die Gestalten unlebendig und formelhaft. Dagegen beruht der Knabe, ein fettes Riesenkind, das in der Anstrengung vortrefflich die beiden Schlangen würgt, unzweifelhaft auf einem antiken Vorbilde, von dem das pompejanische Wandbild aus dem Vettierhause (Abb. 92) einen Begriff gibt. Es war ein beliebter Vorwurf der alexandrinischen Spielkunst. Umgekehrt dürfte wohl der sogen. Architas (5607) mit seinem seltsamen Turban und den an die Auflebung erinnernden Formen von unten ins obere Stockwerk zu versetzen sein. —

Bildet Rom den Mittelpunkt aller dieser künstlerischen Tätigkeit, so war die Rolle Neapels eine andere. Als die nächste Griechenstadt an Rom war es seine



Abb. 92. Wandbild, Herakles die Schlangen würgend.

Aufgabe, die Nachfolgerin Kümäs zu werden und für Italien das zu sein, was Griechenland für die ganze antike Welt war, die Vermittlerin nämlich und Pflegstätte griechischen Wesens. Wir wissen nun freilich nichts genaueres über die Ausdehnung dieser Rolle, über die Persönlichkeiten, die hier führten; und keine griechischen Werke, die auf dem Boden Neapels entstanden wären, sind uns bekannt. Aber es ist doch wohl nicht zu gewagt, anzunehmen, daß, wenn der Vesuv Neapel das gleiche Schicksal bereitet hätte, wie Pompeji und Herkulaneum, auch hier ungeahnte Schätze erhalten geblieben sein würden. An der Stätte, wo griechische Dichtkunst, Musik, Rede die eifrigste Pflege fanden; wo noch Nero zum ersten Male als Kitaröde aufzutreten die Eitelkeit hatte; in dessen Umgebung die reichsten Römer in großer Zahl sich dauernd niederließen; Lukull und Vedius Pollio ihre mit unerhörtem Prunke ausgestatteten Lustschlösser, und Vergil seine Heimat hatten; wo bis zur Gründung der kapitolinischen Spiele durch Domizian (86 n. Kr.) der neapolitanische Wettkampf der erste Italiens war, der den olympischen keineswegs nachstand: dort muß auch die bildende Kunst ganz ebenso geblüht haben, wie sie hier zahlreiche Abnehmer fand, und wie sie sich an dem bedeutenden Stapelplatz der ganzen griechisch-römischen Ostwelt festsetzen mußte. Vor allem war hier wohl die Stätte des kampanischen Erzgusses.

Aber wir sahen, wie diese Blüte griechischen Geistes auch in Neapel mit dem Vordringen des Römertums langsam aber sicher getötet wird; die künstlerische Ent-

6148.



Abb. 93. Marmorkopf des Filetairos.

wicklung, wie wir sie an zahlreichen Beispielen in der Neapler Sammlung verfolgen können, unterscheidet sich in nichts von derjenigen Roms und zeigt nur zu deutlich, wie mit dem Abblühen griechischen Künstlertums die bildende Kunst ihr Lebensblut nach und nach verrinnen sieht.

So setzt sich denn der Strom der künstlerischen Tätigkeit, der mehr als je in reicher Flut den Bedürfnissen der späten Republik, vor allem aber des kaiserlichen Roms entsprechend einherrollt, aus zwei Hauptflüssen zusammen: einem gewaltigen Arm der Nachahmung, Wiederholung, Abwandlung und Fälschung alter Werke und, wenn wir von der Baukunst absehen, einem kleinen bescheidenen der selbständigen Entwicklung römischer Bildniskunst. Ersterer hat besonders als Träger der späteren künstlerischen Auflebung seine hohe Bedeutung. Zu letzterem gehen wir jetzt über, um damit das Bild der antiken Kunst, wie es sich uns in Neapel darbietet, zu vervollständigen. —

Schon beim Aeschynes (S. 73) berührten wir kurz die griechische Bildniskunst; es bleibt uns noch übrig, ihren Weg durch die hellenistische bis in die römische Kaiserzeit herab zu verfolgen. Wenn man für die griechische Kunst im allgemeinen den Idealismus, für die hellenistische wachsenden Realismus (Demetrios), für die römische Zeit mehr oder minder feinen Naturalismus in Anspruch nimmt, so ist eine derartige Unterscheidung, selbst wenn man sich darunter etwas klar Umrissenes vorstellen könnte, nicht haltbar. Die griechische Kunst war immer realistisch; den Idealismus sehen wir in sie hinein. Wo sie nach unserer Anschauung idealisiert, da liegen ganz andere Gründe vor, als die Absicht, sogenannte Idealgestalten aus einer Reihe von vorhandenen Kunstwerken oder Modellen rein abzuziehen. Es ist entweder Zwang der Ueberlieferung des Kunststoffes, des Typs, oder auch die Unmöglichkeit, für vorgestellte Persönlichkeiten andere als vorgestellte Bildniszüge zu erfinden. In diesem Sinne muß daher ein Homer stets eine Idealgestalt sein. Sobald aber die Sitte, die schon im 5. Jahrhundert auftritt, die Züge berühmter Zeitgenossen bildlich festzulegen, allgemein wird, da führt den griechischen Künstlern allein das Gebot der Naturwahrheit die Hand. Und wenn man Alexanderköpfe oder hellenistische Fürsten idealisierte, so ist dies nur in dem Sinne zu verstehen, daß man Heroenbildern einzelne Züge größenwahnsinniger Herrscher beigab. Was aber die griechische von der römischen Bildniskunst unterscheidet, liegt sowohl in der dargestellten Persönlichkeit, als auch in der Art der Darstellung und Stoff-

5616.



Abb. 94. Erzkopf „Seneka".

behandlung, in jenem feinen künstlerischen Gefühl, das dem griechischen Wesen eignet, dem römischen aber abgeht. —

Noch in die Lebenszeit des Dargestellten werden wir das Urbild eines guten marmornen Hermenbruchstückes setzen dürfen, das den Gründer des pergamenischen Reiches Filetairos (6148, Abb. 93) darstellt. Lysimachos hatte den gewissenlosen Eunuchen zum Hüter seiner Schätze auf der festen Burg von Pergamon bestellt. Den Tod seines Herrn benutzt dieser, um sich 283 v. Kr. unabhängig zu erklären, vermacht den Schatz seinem Neffen Eumenes und wird so der Gründer des kunstgewaltigen Geschlechtes der pergamenischen Attaliden, von denen wir oben berichteten. Das Neapler Bruchstück für eine Herme zeigt uns in rücksichtsloser Wahrheit den roh aber kraftvoll geformten Kopf mit dem starken Kinn, dem Stiernacken, der kräftig geschnittenen Nase, dem gewöhnlichen Munde von rücksichtsloser Schärfe. In der Seitenansicht erinnern die Gesichtszüge auffallend an Napoleon I., mit dessen Natur der asiatische Emporkömmling mehr als einen Zug mag gemein gehabt haben. In dem ursprünglichen Erz wird alles das noch weit rassiger und ausdrucksvoller zur Erscheinung gekommen sein.

Man kann sich davon an dem Erzkopfe des Seleukos Nikator überzeugen (5590), der uns ebenfalls noch in die Zeit seiner Regierung hineinführen dürfte: 323—280. Das mit schwarzem Edelrost bedeckte Bild ist freilich keine Arbeit ersten Ranges und wohl nur eine spätere, wenn auch griechische Wiederholung. Die Augen sind erhalten, der Mund ist offen. Den sehr breiten Kopf schmückt die Binde; das Haar ist etwas hörnerartig behandelt, der Ausdruck weich und unbedeutend. Mit beiden wird man die hellenistischen Herrscher Nr. 5598 und 5600 vergleichen. Der eine, ein Marmornachbild, der andere in Erz, beide aber von großer Auffassung und guter Ausführung.

Alle diese weit hinter sich lassend und einer der besten Bildnisköpfe der hellenistischen Zeit überhaupt (wobei wir es dahingestellt sein lassen, ob es Urbild oder Wiederholung ist), ist uns in dem wundervollen Erz (5616, Abb. 94) erhalten, das am 21. April 1759 in dem Papirihause gefunden wurde. Es trägt willkürlich wie gewöhnlich den Namen „Seneka". Die Echtheit dieses Namens würde unser Werk ganz ungebührlich herabsetzen. Man hat es daher auch auf einen alexandrinischen Dichter Kallimachos von Kyrene (um 250) oder Filetas von Koß (um 280) gedeutet. Heute gilt es bis auf weiteres als der griechische Dichter Hipponax, der um 540 v. Chr. in Efesos lebte. Entweder war der Dargestellte selbst außerordentlich volkstümlich oder, was wahrscheinlicher, das prachtvolle Kunstwerk wurde jahr-

6023.

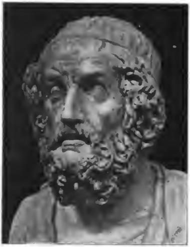


Abb. 93. Marmorkopf des Homer.

hundertelang nach Gebühr bewundert und wiederholt. In Neapel allein gibt es eine ganze Reihe von Wiederholungen (6185, 6186, 6187, 110873, 111389), ebenso in Rom, Florenz, Paris, Berlin. Es ist der Kopf eines häßlichen alten, aber höchst bedeutenden Mannes, der körperlich vernachlässigt von angestrengter geistiger Arbeit übermüde erscheint. Auf verbogenem Rücken blickt er in leiser Wendung und Beugung nach rechts. Der zahnlose Mund ist nicht zum Sprechen, sondern scheint gewohnheitsmäßig offen zu stehen. Alles ist unregelmäßig. An dem rechten kräftigen Schlüsselbein liegt eine tiefe Grube. Die Wendung des Kopfes nach rechts verursacht viele dicke und schlaffe Halsfalten an dieser Stelle und angespannte Sehnen am Kehlkopf, während die linke Halsseite glatt bleibt. Hals und Kinn sind mit einem unregelmäßigen kurzen, durch Gravierung noch lebendiger gemachten Barte besetzt, ebenso Unter- und Oberlippe; nur die Mitte des Oberkinns ist frei. Das Ganze hat das faunhaft Verwilderte eines nur geistig Beschäftigten. Der schmallippige offene Mund bildet eine einzige Linie, fast ohne jede Abwechslung, die (geschlossene) Nase, klein und scharf gebogen, ist unregelmäßig; ihre linke Oeffnung größer und höhersitzend als die rechte. In scharfer Furche ziehen sich ebenfalls ungleich zwei tiefe Falten von den Nasenflügeln an dem wulstigen Munde vorbei tief herab. Die Wangen sind eingefallen, die Backenknochen treten hervor, der linke mehr als der rechte. Die kleinen tränenden, mit flachen buschigen Brauen bedeckten Augen, deren linke Iris dunkelbraun (mit ausgebrochener Pupille) ist, liegen tief in den Höhlen. Die Tränensäcke des linken hängen tiefer herab als die des rechten Auges, wie auch die Falten am linken Augenwinkel ausgeprägter sind als am rechten. Darüber wölbt sich eine senkrecht und wagrecht tief gefurchte Arbeitsstirn mit stark hervortretenden Knochen, die das in wirren Strähnen auch über die Ohren (diese größtenteils freilassend) hereinhängende, durch Ziselierung ausgearbeitete Haar zum Teil bedeckt. Aeußerst lebensvoll bleibt der rechte Stirnknochen frei und zeigt die schöne Wölbung der Stirn, die so dem häßlichen Gesichte den veredelten Ausdruck gibt. Auch in den Nacken zieht sich langes, ungepflegtes, unterhöhltes Haar. So bietet dieses prachtvoll gearbeitete Erz mehr das Bildnis eines in ländlicher Umgebung vernachlässigten großen Denkers dar, als das eines in glänzender Großstadt lebenden Hofdichters wie Kallimachos oder des elegischen Erotikers Filetas. Es steht aber nichts im Wege, auch noch der spätalexandrinischen Kunst ein Meisterwerk, wie dieses ist, zuzutrauen. Niemals ist die Lebenswahrheit eines sehr häßlichen aber großen Mannes und Denkers bewundernswerter und bedeutender aus-

gedrückt worden als hier, mag man nun eine derartige Auffassung realistisch, naturalistisch oder anders nennen.

Dem Seneka steht ebenbürtig der ganz entgegengesetzt geartete Homer (6025, Abb. 95) zur Seite. Schließt sich jener aufs engste dem Leben an, so verkörpert der Homer die Vorstellung, die sich die hellenistische Welt von dem größten Dichter des Griechentums machte. Man weiß, wie gerade Alexandria für die Sammlung der homerischen Gesänge und die Homer-Forschung tätig war. Daß die Darstellung des Dichters auf älteren Vorbildern fußt, entspricht nur dem allgemeinen Grundzuge griechischer Kunstübung. Auch an diesem Homertyp arbeiteten Jahrhunderte. Pausanias erwähnt das olympische Weihegeschenk des Smikytos, das er 465 zwei Argivern Glaukos und Dionysos, Zeitgenossen des Hagelaidas, in Auftrag gab; und seine Weiheinschrift ist aufgefunden worden. Dionysos arbeitete dafür eine ganze Anzahl von Göttern und anderen Bildwerken. Sie wurden an der Nordseite des Zeustempels auf einem 12 m langen Sockel aufgestellt. Unter ihnen befand sich auch Homer als Herme oder in ganzer Figur. Das Grabmal des Tragikers Theodektes († 334) an der Straße nach Eleusis umstanden die Bilder der griechischen Dichter von Homer abwärts.*)

So haben ganze Künstlergeschlechter an diesem „Idealbilde" gearbeitet. Und wahrlich, es entspricht so ganz der Größe und Tiefe der geschichtlichen Auffassung nicht nur jener Zeit und Menschen, sondern der Menschheit überhaupt und aller Zeiten, daß es wie ein Bildnis nach dem Leben in unsere Vorstellung übergegangen ist und nicht mehr übertroffen oder auch nur anders gedacht werden kann. Wenn man es in Neapel in seine Züge versenkt betrachtet, so hat man nur den einen Wunsch, dieses Bild, das eine Welt verkörpert (und was für eine Welt!) von den übrigen Bildwerken abgesondert zu sehen und mit ihr still allein sein zu dürfen.

Es ist aus Marmor und von den vielen in den Sammlungen verstreuten neben dem Berliner die beste Nachbildung des ursprünglich in Erz geschaffenen Kopfes, der mit der farnesischen Sammlung aus Rom kam. Die Nase ist ergänzt, ebenso der auf dem Backenknochen aufliegende Teil der linken Wange und ein Stück der Stirn über der linken Braue. Von dem reichen Barthaar ist viel abgebrochen, so daß die Bohrlöcher ungebürlich hervortreten. Aber der verwitterte Stein mit seiner Altersbräune paßt zu diesem Kopfe, und der Eindruck, den er hervorruft, ist tief und unvergeßlich. Wir richten auch unsere Aufmerksamkeit auf die Art, wie der Künstler den Ausdruck des blinden Sängers erreicht hat. Das Stirnband erinnert uns an den siegreichen Wettkämpfer im Gesange. Aber wie stellt der Künstler die Blindheit dar? Daß er wie alle griechischen Meister an der Natur lernte, ist selbstverständlich. Aber merkwürdig genug erscheint es doch, daß wir Spätgeborenen uns umgekehrt erst von der Kunst zur Natur zurücksehen müssen, um ihre Wahrheit zu erkennen! Um wie viel mächtiger mußte der Eindruck sein auf eine Mitwelt, die noch unmittelbar zu sehen verstand. Das Wesentliche ist das große Auge,

*) Einen älteren Typ stellt der Kopf 273 in München dar. Der Künstler deutet die Blindheit nur durch das Nichtsehen an, indem er den Dichter wie einem Schlafenden einfach die Lider schließen läßt.

5623.



Abb. 96. Erzkopf „Demokrit".

5602.



Abb. 97. Erzkopf „Heraklit".

wenngleich die gewollte weiche Ausdruckslosigkeit des Antlitzes auch ihr Teil daran hat. Die oberen Lider sind herabgezogen, die unteren herauf, leblos, ohne Muskeln, da sie deren Gebrauch verlernt haben; und ihre Umgebung ist starr und flächenhaft. Die Augen liegen tief in den Höhlen, aber kraftvoll spannt sich der buschige Bogen der Brauen darüber und hilft mit eine Stirn der großartigsten Gedankenarbeit wundervoll bilden. Der halbgeöffnete, ausdrucksreiche Mund, der im Gegensatz zu den Augen um so sprechender zu sein scheint, atmet milden Frieden, Mitleid, Menschenliebe, Entsagung. Er hat das Fragen verlernt; aber die wundervollsten Gesänge, die je ein Menschenherz ergriffen, eines hochbegabten Volkes liebste Sagen verkündeten, legen wir auf diese Lippen. Tiefe Furchen graben sich in die Wangen und zeugen von einem Leben, dessen Freuden sich allein im Innern dieses Menschen abspielten. Es ist ein großer Einsamer, den die Natur mit dem grausamsten Fehler behaftete, die Kunst in höchster Vollendung erhob: darin liegt's! Im einzelnen sind wir tief ergriffen, Zeugen des schweren Gebrechens, das mit unerbittlicher Wahrheit sich vor uns enthüllt; das Ganze aber ist eingefaßt, getragen von unerreichter Gestaltung, — „an der Büste von Neapel ist jeder Meißelschlag Geist und wunderbares Leben". Was muß erst das Erzbild gewesen sein!

Was sonst an Bildnissen vorhanden ist, kann sich nicht mit diesen beiden messen. Wir beschränken uns darauf, aus der Masse das Beachtenswertere kurz herauszunehmen.

Unter dem Namen Moschion besitzt unsere Sammlung ein lebendiges kleines Marmorbild (6238) mit sprechendem Kopfe, das vielmehr einen alexandrinischen Filosofen als etwa den tragischen Dichter dieses Namens aus den 400, den Zeitgenossen des Euripides, darstellt. Auch ein Bildhauer Moschion, des Adamas'

5588.



Abb. 98. Griechisches Bildnis.

5600.



Abb. 99. Erzkopf eines hellenistischen Herrschers.

Sohn, wird als gegen Ende der 100 tätig erwähnt, und Gallenus gedenkt öfter eines Arztes dieses Namens. Es ist ein schönes Beispiel einer feinen und lebenswahren Bildniskunst. Bequem auf dem lehnenlosen Sessel sitzend, in ähnlicher beschaulicher und vornehmer Lässigkeit wie die farnesische Agrippina, zeigt er die Haltung eines Mannes, der von der Beweiskraft seiner eben vorgetragenen Sätze auf das Innigste überzeugt ist. Schriftrollen in den Händen deuten die wissenschaftliche Beschäftigung an. Das milde, gedankenvolle, von einem Vollbart umrahmte Gesicht mit dem etwas schief gestellten Munde sieht uns lebendig und geistreich entgegen. Es ist wie ein Urbild jener Universitätslehrer, deren Darstellung die Auflebung wieder aufnimmt. Die etwas jüngere und weniger gute Abwandlung dieses Moschion ist der in der Haltung leicht veränderte 6237. —

Mit meist unbegründeter Bezeichnung erregen unseren Anteil unter den Erzen die massigen Formen eines „Demokrit" (5623, Abb. 96), eines „Heraklit" (5602, Abb. 97), das griechische Bildnis (5588, Abb. 98) und ein Ptolomäus Soter (5600, Abb. 99).*)

Der „Demokrit" ist ein Brustbild mit dem Anfang eines Mantels. Der Kopf ist gesenkt, nach rechts gewendet, das Gesicht voll, die angesetzte Nase breit und stumpf, der Mund fein, die Lippen dünn. Er trägt einen vollen Bart und zeigt eine prächtige, breite Stirn mit tiefliegenden Augen darunter, deren Smalte nicht erhalten und deren Augenbrauen angedeutet sind.

Der „Heraklit", jenem ähnlich, ist in der Ausführung nicht ganz so gut,

*) 4896, 5588, 5603, 5607, 5623 und 5634 scheinen Brust- und Gewandteile erst in moderner Ergänzung erhalten zu haben.

6137.



Abb. 100.
Marmorbrustbild „Hannibal".

5634.

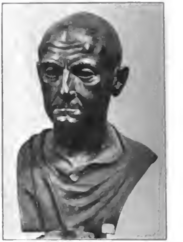


Abb. 101.
Erzbrustbild „Scipio der Afrikaner".

mit schlankerer Nase, fleischigerem und nerviger geistreichem Munde und einem Auge mit nicht angedeuteten Brauen.

Vortrefflich erscheint das unbenannte Bildnis 5588. Ein mit hellgrünem Edelrost bedeckter rechts gewandter und geneigter Kopf mit kurzem Haar und kleinem geistvollen Munde, aufgeworfener Oberlippe und gekrümmter Nase.

Unter dem Namen des Ptolemäus Soter (5600), der um 285 v. Kr. starb, geht ein schönes Erzbrustbild, das „idealisiert" erscheint. Der mit schwarzem Edelrost überzogene Kopf trägt das Stirnband und wendet sich nach links. Die Augen sind ohne Smalte erhalten. Die Arbeit stellt einen jener hellenistischen Herrscher dar, welcher die vom Künstler verlangten Bildniszüge mit göttlicher Hoheit und Würde vereinen.

Endlich sei noch nachdrücklich auf die zahlreichen schönen kleinen Erzköpfe hingewiesen, die zum Teil mit echten Inschriften versehen sind und die Namen Zeno, Epikur, Demosthenes usw. tragen. Auch sie werden oft zu den Mustersammlungen pasitelischer Künstler gehört haben, nach denen sie vergrößerte Brustbilder herstellten. Sie regen lebhaft zum Vergleich mit den größeren Erzbildern und auch mit den Leistungen der heutigen Erzkunst an und lassen unbedenklich die Wagschale zugunsten der Alten sinken.

Es ist begreiflich, daß kein Zweig der bildenden Kunst von den römischen Großen eifriger gepflegt wurde als das Bildnis. Es kam ihrem Verständnis wie ihrer Eigenliebe am meisten entgegen. Wir sind dankbar dafür, weil auch im vollen Verfall wenigstens auf diesem Gebiete der bildenden Kunst noch hervorragende Meisterwerke entstanden.

6038.



Abb. 102. Marmorkopf des Julius Zäsar.

110663/5.



Abb. 103. Erzkopf des Zäzilius Jukundus.

Als eine der mächtigsten Gestalten des Römertums in seinem Ringen nach Weltmacht tritt uns der große Gegner Hannibals,*) Szipio der ältere Afrikaner († 183) entgegen. Das in Neapel befindliche Erzbruststück (5634, Abb. 101) soll ihn wiedergeben, und wenn dies nicht mit voller Sicherheit zu beweisen ist, so stellt doch dieses Werk in jedem Zoll einen Römer dar, wie wir uns den großen Afrikaner wohl denken können. Das zum Einsetzen bestimmte Bild trägt die Toga mit der kleinen leichten Falte auf der Brust. Das bartlose Gesicht ist gerade nach vorn gewendet. Der Kopf ist kahl, ein schwacher Haarwuchs durch fein punktierte Stellen angedeutet, die sich hufeisenförmig von den Ohren über den Scheitel und stirneinwärts ziehen. Die Brauen sind buschig angedeutet, die Augen weit geöffnet. Sie fesseln, wer mit diesem Manne zu tun hat. Die Adlernase ist unregelmäßig, der Mund zusammengepreßt, fast lippenlos, der des Schweigers. Die Wangen sind voll und herabhängend, das Kinn merkwürdig klein und unbedeutend. Erst von der Seite wirkt es ausdrucksvoller, wie denn die Gesichtslinie auffallend an die Moltkes erinnert. Der Nacken ist fleischig, fast wulstig. Ueber dem linken Auge liegt eine große Beule. Die Stirn durchziehen gleichlaufend drei fast wagrechte Falten, darüber an der rechten Seite noch eine kürzere: an der linken geht die obere noch aufwärts, und darüber läuft von der Beule aus ein scharfer Schnitt von etwa

*) Mit seinem Namen wird ein Brustbild (6137, Abb. 100) in Helm und römischer Tracht belegt, das dessen nicht unwürdig erscheint.



Abb. 104. Marmorbild „Agrippina".

5 cm Länge, die Narbe der Wunde von der Schlacht am Tizinus her. Der Einbildungskraft bleibt bei der Betrachtung dieses Bildnisses kein Spielraum. Da ist alles fest gefügt und berechnet, meisterhaft nüchtern, römische Größe ohne Prahlerei, aber auch ohne einen Funken künstlerischer Freiheit dargestellt. Den Mann kann man achten, bewundern, fürchten, aber nicht lieben, und seine Gedankenwelt trägt uns so wenig wie die des Künstlers in Gefilde, auf denen sich Einbildungskraft und künstlerisches Empfinden gern ergehen.

Mit dem Szipio mag man dann den übergroßen Marmor des zweiten großen Römers, Julius Zäsar (6038, Abb. 102) vergleichen, ebenfalls ein Bruststück. Ergänzt sind der größere Teil des Halses, der beiden Ohren, der halben Nase, der Hinterkopf, die Hälfte der Brauen nach der Mitte zu. Das Haar ist noch dunkel gefärbt. Der große Römer ist göttlich „idealisiert", ohne die härteren Bildniszüge in der Hauptsache zu verwischen. Es ist in Marmor übertragene Erzarbeit. Mit Ausnahme des Kinnes hat dies nüchtern angefertigte Bildnis nichts Weiches noch Versöhnendes; vielmehr steht auch hier ein Mann des scharfen Verstandes, der rücksichtslosen Tat, der mitleidslosen Berechnung vor uns. Und wie beim Szipio haben wir auch seine künstlerischen Eigenschaften ausgeschöpft, wenn wir die Gedanken von diesem bedeutenden Gesichte abgelesen haben.

Das Erzbrustbild einer Frau (4990) ist „Agrippina" getauft — eine bequeme und für eine Unzahl der verschiedensten römischen Frauengestalten verwendete Bezeichnung. Das ganze Gesicht, die rechte Hals- und Brustseite sind mit wundervollem tiefblauen Edelrost bedeckt, das Haar dagegen ist grün. Das Gesicht ist breit, der Mund mit herabgezogenen Winkeln. Das Haar geht gescheitelt tief in die Stirne herab, bedeckt die Ohren ganz, über die es in kleinen regelmäßigen, altertümelnden Locken herabfällt, während es im Nacken in einen Flachknoten endigt. Die Augen mit eingesetzter Smalte sind sehr groß, die Brauen ziseliert. Der leblos starre Ausdruck wird zum Teil durch das Weiße des Auges verursacht.

In das Leben eines pompejanischen Geldmannes führt uns die Erzherme des Luzius Zäzilius Jukundus (110 663/65, Abb. 103). Man fand in seinem Hause (1875) auf ungefähr 300 kleine Tafeln geschriebene Quittungen über die von ihm geleisteten Zahlungen. Nach der Inschrift stellte sein freigelassener Felix die Herme im Vorplatze des Hauses auf. Sie gleicht fast einem Zerrbild: abstehende Ohren,

6250.



Abb. 105. Gewandbild einer Römerin.



Abb. 106. Marmor-Gewandbild „Pudizitia".

schiefer Mund, breites Gesicht mit verschwommenem Fleisch, eine mächtige an der linken Wange herabhängende Warze, kleine Augen mit schmalen Brauen, dünnes Haar, eine scharfgebogene, platte und schiefe Nase setzen ein Bild zusammen, das in seiner rücksichtslosen Wahrheit einem Satir ähnelt und doch nicht ohne künstlerischen Reiz ist; denn von äußerster Lebendigkeit sind die klugen Augen, die durch die große durchbohrte Pupille eine seltene Tiefe erhalten. Auch der sinnliche Mund ist sprechend und geistvoll, der eines Plauderers, der an guter Tafel witzige wenn auch nicht sonderlich feine Gesellschaft liebt.

Der Reiz, der darin liegt, pompejanische Bürger wieder in ihre Umgebung zurückversetzt zu sehen, darf uns nicht darüber täuschen, daß ihre Bildnisse selten den Kunstwert überschreiten, den man von einer kleinen Provinzstadt erwarten kann. Freilich ist das immer noch viel im Verhältnis zur Gegenwart. Dahin gehört die Erzherme des Schauspielers Kajus Norbanus Sorex (4991), deren Inschrift



Abb. 107. Marmor-Gewandbild. Opfernde.



Abb. 108. Wandbild im Speisesaal des Vettierhauses: Opfernde.

ebenfalls erhalten ist. Die Herme befand sich seitwärts vom Eingangstor in den Isistempel zu Pompeji. Der Kopf ist in schauspielerischer Leidenschaft aufwärts gerichtet und mit kleinen wie Krallen schlecht ziselierten Haarlöckchen besetzt. Die Augen fehlen in dem glatten und nicht bedeutenden Schulmeistergesicht.

Gute Beispiele für die großartige Auffassung der Denkmalkunst, wie sie römische Prunksucht besonders liebte, bilden die stattlichen Reiterstandbilder der Balbi, Vater und Sohn. Während schon im kaiserlichen Rom mit Vorliebe die Idealtracht in der hellenischen Gewandung oder Nacktheit gesucht wurde, hat die Verwendung der Toga und des reichverzierten Panzers eine eigene römische Kunstübung geschaffen, die in ihren besten Stücken sehr beachtenswert ist. Auch die vornehmen Frauen ließen ihre Bildnisse nach hellenistischen Vorbildern herstellen, wovon denn die ebenfalls Agrippina getaufte lässig vornehm hinlehnende Römerin aus augusteischer Zeit (Abb. 104) und einige der besseren Gewandbilder mit mehr oder



Abb. 109. Sockel von Pozzuoli.

minder idealisierten Bildnisköpfen in Neapel (Abb. 105—108) einen Begriff geben mögen.

Als die Nachbildung (30 n. Kr.) eines Denkmals, das im Jahre 20 n. Kr. dem Kaiser Tiberius von 12 kleinasiatischen Städten errichtet wurde, denen er nach einem Erdbeben großmütig geholfen hatte, erscheint der Sockel von Pozzuoli (Abb. 109), der mit den Flachbildern von 14 kleinasiatischen Städten geschmückt ist und das Standbild des Kaisers trug, wohl in Anlehnung an den großen Augustus-Altar, der von 60 Standbildern der gallischen Gaue umgeben in Lyon stand. Noch immer leuchtet aus diesem Bildwerk etwas wie griechische Anmut und feineres Empfinden heraus.

Mit dem Sinn für Bildniskunst steht auch die Entwicklung in engem Zusammenhang, die der römische Sarkofag im 1. Jahrhundert n. Kr. nimmt. Nachdem die Sitte des Bestattens die des Verbrennens der Leichen verdrängt hat, bemächtigt sich die Mode mit ihrem Hange zu Prunk und Prahlerei, die auch heute noch in Italien lebendig ist, gar bald dieses bequemen Mittels und bedenkt den für die Aufstellung in Grabkammern bestimmten Sarg mit reichem bildnerischen Schmuck. Da es hierbei nicht wie bei dem griechischen Sarg auf einen selbständigen Aufbau ankommt, auch die Beziehung zu dem darin Beigesetzten meist erst nachträglich und zwar durch flache Bildnisrundbilder hinzugefügt wurde, so ist von einer bedeutenderen künstlerischen Leistung selten die Rede. Die Särge wurden auf Vorrat angefertigt und je nach den vorhandenen Vorlagen mit Bildwerken ge-

868.



Abb. 110. Marmorbrustbild des Karakalla.

schmückt, die mehr oder minder an den Tod im allgemeinen oder auch an den Beruf des Verstorbenen erinnern sollten. Dabei bildet sich dann bald mit Hilfe des Druckes, den jede Fabrikation auf die Mode auszuüben versteht, eine Reihe von Typen heraus, welche dieselben Vorlagen immer wiederholen. Je mehr dabei die Zeit in das sich entwickelnde Kristentum hineinschreitet, um so größer wird die Vorliebe für sinnbildliche Sagen und Legenden. Auch hierfür finden sich in Neapel eine Fülle von Beispielen. Die Arbeit ist ohne Ausnahme mäßig, die Wirkung immerhin noch kräftig. Der Sarkofag 6693 trägt ein Bakchanal in fast runder Arbeit. Der trunkene Silen wird von Maultieren gezogen, die unter der Last zusammenbrechen, wenn sie nicht gar selbst voll Weines sind. Vergl. S. 112, Nr. 6685. Die Vorderseite des großen Sarkofags (124325) der Metilia Torquata zeigt 10 Flachfiguren in 3 Gruppen und bietet eine Fülle klassischer Erinnerungen dar. Die Rückwand ist nur mit Schmuckformen bedeckt. Von einem die Flügel klafternden Adler gehen zwei Fruchtgewinde hinüber zu Widderköpfen an den Kanten des Sarges. Auf den Gewinden befinden sich geflügelte Chimären.

In die späte Kaiserzeit führen uns die zahlreichen **Kaiserbrustbilder**, von denen als besseres typisches Beispiel nur der Karakalla (868, Abb. 110) angeführt werden mag, eins jener Kunstwerke, die, ohne uns künstlerisch sonderlich zu ergreifen, doch noch durch eine gewisse Größe und Wahrheit imponieren und wie in diesem Fall „mit unheimlicher Gewalt die grundböse Natur des verbrecherischen Kaisers verkörpern" (Springer-Michaelis). Auch dem Vespasian (6068, Abb. 111) wird man einen aufmerksamen Blick gönnen.

Für die Art der **Farbigkeit** auch der römischen Standbilder mag das noch mit lebhafter Farbe bedeckte, im übrigen bedeutungslose Marmorbild einer Frau (111387) angeführt werden. Das weich gefaltete, unter der Brust durch eine Kordel geknotete Unterkleid geht bis auf die Füße herab. Ueber den Leib abwärts und um den linken Arm legt sich das Obergewand, zum Teil lebhaft karmesin gefärbt. Die Haare sind rotbraun, um den rechten Unterarm liegt der noch braunrot unterlegte, aufgetragene goldene Armring; am linken Unterarm ein mit gelb angelegtes Armband.

Römische Farbigkeit in Verbindung mit schwierig zu bearbeitenden Stoffen

6068.

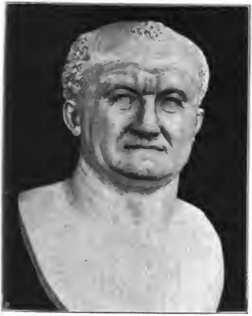


Abb. 111. Marmorkopf des Vespasian.

ersieht man am besten aus zwei bezeichnenden Brustbildern der farnesischen Sammlung, der „Julia Pia" (6087) und der Manlia Skantilla (ohne Nummer). Das Gewand ist aus grünem Alabaster in starren leblosen Falten geglättet. Darauf sitzt ebenso glatt und hart der mit weißer Schlemmkreide überzogene Marmorkopf. Die Augensterne bilden schwarze Stifte. Die Regenbogenhaut ist umrissen, das braungefärbte Haar in sorgfältige Wellen und Flechten gelegt. Die Ohrmuscheln sind groß, der Mund formelhaft; von Kunst ist keine Rede mehr, und die kostbaren Bilder erinnern nur mehr an die Zwecke, welche heute die weiblichen Brustbilder aus Wachs in den Schaufenstern der Großstädte verfolgen.

Wir sind in der Geschichte bis ans Ende der 200 herabgestiegen, und damit ist der Zeitpunkt erreicht, da neue Gewalten an die Stelle der alten treten und sich in langsamer Entwicklung die kristliche Kunst vorbereitet.

5. Die kleinen Erze. Hausgerät und Schmuck. Kameen. Glas.

Gehen wir zur Betrachtung des Gebietes über, das nach moderner Bezeichnung die Kleinkunst und das Kunstgewerbe umfaßt.

Die Griechen kannten keinen Unterschied zwischen Kunst und Kunsthandwerk, hoher und niederer, freier und angewandter Kunst, Begriffen, die erst eine kunstlose, aber umso schreibseligere Zeit erfand. Ob es sich um einen Tempelbau oder ein Grab, um das Standbild eines Siegers oder eine Türklinke handelt, stets faßt der Grieche zuerst klar den Zweck ins Auge, für den sein Werk bestimmt ist. Dann entwickelt er in langer mühevoller Arbeit die immer vollkommener werdende Form, schmückt sie bescheiden und so, daß sich Schmuck und Aufbau zu einem unauflöslichen Ganzen verbinden, das weder seinen Zweck verheimlicht noch jemals vergißt. So bildet sich den Gesetzen der Statik gemäß auch das einfachste Hausgerät zu einer künstlerisch gefälligen Form und trägt mit ihm verwachsen den ihm zukommenden Schmuck. Er befindet sich dort, wo er den Zweck nicht verdunkelt. Was wir aber heute als Gegenstand der freien Kunst betrachten im Gegensatz zu der angewandten, das hatte bei den Griechen ganz ebenso seinen Zweck zu erfüllen, sei es im Tempel oder im Hause, an geweihter Stätte oder am Markt, wie der künstlerisch geschmückte Gegenstand, der zum täglichen Gebrauche diente. Beides bleibe daher auch ungetrennt. Dabei suchte man keine neuen Formen für das Gerät, sondern übertrug das, was die Baukunst dazu zur Verfügung stellte. Freilich geschah dies in ganz anderer Weise als heute oder zur Zeit der Gotik. Nicht wie das gotische Sakramentshäuschen oder der Reliquienschrein einen gotischen Bau ins kleine umschreibt, verkleinert der Grieche; vielmehr benutzt er nur die Einzelform, fügt sie zu dem neuen Zwecke zusammen, paßt sie diesem an und schmückt die Teile, die nicht wesentlich dem Aufbau dienen.

Wir würden nur ein unvollständiges und ganz falsches Bild von der alten Kunst bekommen, wollten wir, wie es meist in den Sammlungen und auch in Neapel leider geschieht, die sogen. hohe Kunst von der niederen trennen, und an der letzteren etwa weniger achtsam vorbeigehen. Viel eher das Gegenteil wäre richtig, wenn man sich wirklich mit antikem Kunstempfinden vertraut machen will. Und gerade darin liegt die hohe Bedeutung der Neapeler Sammlungen, daß sie uns ein treffliches Gesamtbild der bildenden Kunst Griechenlands in allen ihren Zweigen vermitteln. Und wenn wir dieses auch größtenteils nur auf dem Wege des späten Hellenismus über Pompeji und Alexandria (wenigstens ist eine neapolitanische

Kunst nicht nachzuweisen) oder gar erst durch kampanische und römische Nachbildungen erlangen, so ahnen wir doch wenigstens, wie erhaben die Urwerke auch dieser Art in der griechischen Zeit gewesen sein müssen, die sich um Atens Blüte legen.

Erst mit der Durchforschung der reichen Sammlung der kleinen Erze und der Geräte im Obergeschoß des Museums von Neapel wird uns das Leben der Alten anschaulich, werden die großen Bilder unten lebendig. Was hier aus Tempel und Haus, Küche und Grab, Markthalle und Laden zusammengetragen ist, kann uns so vollständig in das Leben des hellenistischen Pompeji einführen, daß wir von hier aus einen Führer in die Kunst des Altertums mit uns nehmen, wie er sich besser an keiner anderen Stätte der Welt, nicht einmal in Aten wiederfindet. Wer daher Griechenland kennen lernen will, muß in Neapel anfangen.

Die reiche Sammlung kleiner Erze, die oft in unübersehbarer Reihe dieselben künstlerischen Typen wiederholt und abwandelt, die wir in der großen Kunst kennen lernten, ist verschiedenen Ursprungs. Die in allen Größen vorhandenen Erzfiguren bildeten als Erinnerung an die künstlerischen Urbilder wie auch heute noch einen beliebten Schmuck der Räume, Preise für Wettkämpfe, wohl auch Opfergaben für Tote u. dgl. Sie stellen aber auch zum Teil die Ueberbleibsel von Modellsammlungen dar, wie sie hellenistische und namentlich neuattische Künstler für die Vervielfältigung und Abwandlung dieser vielbegehrten Typen brauchten. Daher bilden denn diese kleinen Werke, auch wenn sie sich wie oft weder durch die Ausführung noch allgemeine Schönheit auszeichnen, die wertvollen Schlüssel zu mancher bedeutungsvollen Frage der kunstgeschichtlichen Forschung.

Die knappen Grenzen dieser Schrift gestatten nicht, in einer des Gegenstands würdigen Ausführlichkeit darauf einzugehen. Mögen daher einige Andeutungen genügen, die den Kunstfreund zum Forschen anregen, daß er nirgends reichlicher wird belohnt finden, als in dieser unscheinbaren kleinen Gesellschaft.

Unter den altertümlichen oder altertümelnden Figürchen begegnen wir in Nr. 5010 einer prächtigen Nike. Sie steht zehenständig auf einer Kugel und faßt mit beiden Händen die Gewandzipfel, wodurch das Schweben der Gestalt vortrefflich ausgedrückt wird. Das gleiche vermittelt der Haarzopf, den der Wind nach hinten treibt. In zierlicher Einlegarbeit schmückt den Hals ein silbernes Kettchen mit länglichen Anhängseln. Eine andere Nike auf Sockel (5262) schwebt bereits in reicherer Bewegung auf der Kugel; die Flügel sind ohne Ansatzstück an der Schulter befestigt (vgl. S. 87). Die Linke trägt ein Palmenblatt, die Rechte den Ansatz zu einem Kranze. Weit weniger gut ist die flüchtige Arbeit der Nike 5260, die in der Linken die Palme, in der Rechten einen Eichenkranz hält.

Kaum eines der großen Götterbilder, die wir im ersten Teil unserer Wanderung besprochen haben, bleibt ohne die lebendige Erläuterung, die ihm hier in ganzen Reihen der Entwicklung zuteil wird.

Eine herrliche Arbeit ist der nackte, kleine Apoll (113257), den ein schöner tiefblauer Edelrost bedeckt. Er war sicherlich ganz farbig. Die weit offenen Augen sind mit Silber ausgelegt; die Leier liegt am Boden; die Rechte ist auf eine Stütze gelegt.

4229.



Abb. 112. Knabe mit Gans als Wasserspeier.

Auch die ganze Typenreihe der **Afrodite** läßt sich hier verfolgen. Den Unterkörper bekleidet, das Haar mit beiden Händen strählend stellt sie das schöne Figürchen Nr. 5128 dar. Ohne Nummer finden wir den alten Vorwurf der Nike in der Sandalenlöserin: das linke Bein der nackten Göttin ist erhoben, so daß die Rechte die linke Sandale abstreifen kann. Der linke Arm hält das Gleichgewicht; als Stütze, die für das Erz überflüssig an ein Vorbild in Marmor erinnert, dient ein Stab mit Delfin. Sie entstand zu guter hellenistischer Zeit. Afrodite entkleidet sich (5132), schaut in den Spiegel, indem die Linke den Schoß bedeckt (5130), oder die Brust (1854).

Eine altertümelnde **Atene** zeigt Nr. 5288. Sie trägt den dorischen Chiton, die Aegis auf der Brust; die Rechte hält eine Schale, die Linke ist erhoben. Der Kopf wendet sich zu seiner Rechten. Den attischen Helm schmückt ein ungeheurer Roßschweif.

Der jugendliche und bärtige **Herakles**, **Artemis**, **Hermes**, **Zeus** u. a. m. erscheinen in langen Reihen, meist im hellenistischen Typ Alexandriens.

Die neue dem Lysipp zugeschriebene Haltung des **stehenden Jünglings**, der das eine Bein, hier das rechte, auf einen erhöhten Stein stellt und sich mit dem rechten Ellenbogen auf das Knie stützt, ist vortrefflich in der kleinen Wiederholung Nr. 5026 dargestellt. Nur mit auf der rechten Schulter geknöpftem Mantel bekleidet, der, um den Stoff anzugeben, punktiert ist (vgl. S. 66) und von dem bedeckten linken Arm zurückgeschlagen wird, wendet sich die Gestalt nach rechts. Der Kopf mit Bockshörnern im Haar ist erhoben, die Füße sind mit Sandalen bekleidet, und die Rechte hielt wohl den Bakchosstab. Die Punktierung des Gewandstoffes findet sich auch bei dem **Satir** (5026) usw.

Ein schönes **Frauenbrustbild** (5363) als Herme ist nach Art der Auflebung und der „Sapfo" (4896) wagerecht in Brusthöhe abgeschnitten. Die schöne Arbeit deckt hellgrüner Edelrost. Das in der Mitte gescheitelte Haar wird durch ein Band gehalten. Es geht bis tief in die giebelförmige Stirn herab, die Ohren halb bedeckend und dann zurückgenommen. Zwei lange naturalistische Locken fallen vorn

5313.



Abb. 113. Isis-Fortuna von Pompeji.

am Halse entlang auf die nackte Brust, die als Herme ungegliedert bleibt.

Ihr kleines Widerbild finden die größeren Erze der Spielkunst hier in dem Angler 2038, dem ausruhenden Hermes 5492.

In anderem Zusammenhange sei hier der köstliche Aetiopier (5486) erwähnt, der die alte Kunst Aegyptens, Rassetypen darzustellen, bewährt. Die Bewegung ist äußerst lebendig. Mit beiden Armen in der Luft, mager, sehnig, lautrufend, eilt der Knabe dahin.

Ein fallender Barbar (5025) in Hosen führt uns zurück nach Pergamon. Den linken Arm rückwärts stützend erhebt er den rechten um Gnade flehend in die Luft.

Der oft wiederkehrende Vorwurf des Laufenden Kindes mit Haarschopf, wie er 5017 als Fackelträger erscheint, verdient unsere Aufmerksamkeit, wie die antike Kinderfigur überhaupt. Das gute Vorbild ist noch an den kräftig gespreizten Fingern der rechten Hand zu erkennen. Die Haartracht ist hier besonders auffallend durch die lange Flechte, die von dem vorderen Schopf nach rückwärts über den Kopf in den Nacken geht, wo sie an sich selbst zurückgenommen ist. Von dem Putten mit Schopf beachten wir den laufenden 5018 ohne Flügel und den mit Flügeln schön schwebenden 4229, die vielleicht auf Boetos, den Meister des Knaben mit der Gans, zurückgehen mögen (Abb. 112.)

Turnkünstler und Gaukler sind beliebte Vorwürfe der alexandrinischen Kunst. Der seltsame, von Burckhardt als schlechten Witz bezeichnete Jüngling auf einem Delfin, dessen Körper ihn umschlingt, wandelt nur den alexandrinischen Gaukler ab, der auf einem Krokodil Handstütz macht (Brit. Mus.). Solche Turnkünstlergruppen, zwei Männer und eine Frau, die sie hält, sind 5434 und 5435, eine Frau auf den Schultern eines Mannes 5436. Auch Tänzerinnen schwebend mit flatterndem Gewande und den verschiedenen Sinnzeichen finden sich in zahlreichen Wiederholungen.

Wie auf pompejanischen Wandbildern (112285) kehrt auch hier die Isis-Fortuna mit Steuer und seltsam hohem Kopfputz häufig auch in Silber wieder, besonders gut 5313 auf Sockel aus Herkulaneum (Abb. 113). Die Göttin des Zufalls, deren Dienst namentlich in der römischen Kaiserzeit ungeheuer verbreitet war, ist bekleidet dargestellt. Das Erz nach bekannter Weise mißhandelt ist unscheinbar schwarz. Die Arbeit, namentlich die der Hände, ist vortrefflich. Von der linken Hüfte über

den Schoß zum rechten Oberschenkel rückwärts hinauf über die linke Schulter legt sich wulstartig das Obergewand. Unter dem Obergewande, das bis auf die Füße herabgeht, liegt das schöngearbeitete Unterkleid mit kurzem rechtem Aermel. Der linke Arm ist bis auf die Hand verhüllt, die das Füllhorn mit Trauben und anderen Früchten, das Sinnbild des Glücks, trägt, aus denen eine dreieckige Piramide aufragt. Ueber der Brust von der rechten Schulter her und unter den Brüsten ist ein Tuch verknotet. Das Haar ist gescheitelt, durch Band gehalten, vorn zurückgenommen, hinten einen Wulst bildend. Vor den Ohren liegen zwei kurze dicke Locken, hinter ihnen vier lange dünnere, die auf Schultern und Rücken herabfallen. Besonders auffallend ist der übliche ägyptische Kopfputz: in einer Hülse liegend nach rechts und links zunächst Aehren; darüber streckt sich um eine Scheibe (Rosette oder Apfel) ein steinbockartiges Doppelgehörn; dazwischen rechts und links eine Feder. Der Steinbock ist das glückbringende Sternzeichen, unter dem Augustus geboren wurde, die Aehren bedeuten Reichtum. Im linken Arm liegt das Füllhorn, und die Rechte stützt sich auf das Steuer, das Sinnbild der die Geschicke lenkenden Göttin.

Ebenfalls eine Füllhornträgerin ist das schöne kleine Erz (5319) auf altem runden Sockel. Das Gewand ist durchscheinend, das Standbein rechts, das linke Spielbein vorgestellt mit dem Fuß nach auswärts. Das Füllhorn ruht im linken Arm; der rechte ist im Ellenbogen gehoben und trägt eine Schale, weshalb hier vielleicht eine Konkordia vorgestellt ist. Ebenfalls mit Schale und Füllhorn ausgestattet ist das Götterbild 111697 auf einem Tronstuhl mit Fußbank, das uns einen Begriff von der Aufstellung solcher Bilder gibt.

Nach Aegypten führt uns auch 5304, die schöne sitzende Sfinx. Sie zeigt den Körper einer Löwin mit dem Gesäuge dieses Tieres, darüber zwei weibliche Brüste. Der Schweif ist durch die Hinterbeine gezogen, das Haupt nach rechts gewendet. Es bedeckt langes doppelt gewelltes Haar. Schöne Flügel von der alten ägyptischen kurzen Form sind den Schultern angefügt.

Aeußerst mannigfaltig ist die Tierwelt. Nur die prachtvoll sitzende Löwin in runder Prunkschüssel (69795) sei hervorgehoben, und hiermit treten wir in das Grenzgebiet, das die heutige Anschauung sehr mit Unrecht zwischen Kunst und Handwerk einzuschieben pflegt und auf dem wir schon den gefäßhaltenden Silen, die wasserspeienden Tiere u. a. in den unteren Räumen kennen lernten.

Auch auf dem Gebiete der Edelmetallkunst stehen die Erzeugnisse Alexandrias neben denen von Pergamon und Sirien an der Spitze. Von dort stammt das meiste, was das Neapeler Museum aus der Asche Pompejis aufgelesen hat, oder ist doch in enger Anlehnung an diesen hellenistisch-alexandrinischen Stil entstanden. Dabei wiederholt sich für das Stoffgebiet sowohl als auch für die Schmuckform und die Technik, was uns bereits die hellenistischen Flachbilder lehren konnten. Bei allen dreien verrät sich die griechische Grundlage, aber sie sind alexandrinisch abgewandelt oder, wie man auch treffend gesagt hat, romantisiert. Wohl bewegen sich die Stoffe nach wir vor in der Götter- und Heldenwelt, aber man zeigt eine Vorliebe für die entlegeneren, für die im Osten beliebten Sagen; und der sinkende Sinn für die Göttlichkeit, der scharfe Blick des Alexan-

driners für seine alltägliche Umgebung läßt die Künstler gewissermaßen das Privatleben der Götter ihrem offiziellen Walten in der großen Welt vorziehen. Dabei treten die alten Typen zurück, die neueren in den Vordergrund. Alles dies konnten wir schon bei den Flachbildern, die in ihrer Herstellung so oft die Herkunft von einem metallenen, getriebenen Vorbilde verraten und dies auch in Marmor durch Vergoldung nachzuahmen suchen, erkennen. Die Freude an neuen Sagen berührten wir schon bei dem Orfeusflachbild. Auffallend beliebt wird Hermes, der vermittelnde Bote zwischen Götter- und Menschenwelt. Die Bewohner der Küsten, die künstlerischen Beherrscher des Mittelmeeres, verrät die große Vorliebe für die Darstellung von Meergottheiten: das Gefolge des Poseidon, die Meermeduse, jene Umbildung der Gorgo ins Schöne und Rätselhafte des dunkeln Mittelmeeres; endlich die ganze lustige Schar der Tritonen, Meerweibchen, Delfine. Nicht minder häufig erscheinen die dem geräuschvollen Genußleben Alexandriens entsprechenden Gottheiten der Liebe und des Weines. Eros ist der eigentliche Liebling der alexandrinischen Muse, seine Tätigkeit die unerschöpfliche Quelle der Kunst. Daneben Bakchos mit seinem ganzen Gefolge, der jugendliche wie der ernst rätselhafte, ältere Gott des Weines. Die Schmuckformen werden der Pflanzen- und Tierwelt entlehnt, für welche der Sinn in der berühmten Gartenstadt Alexandriens aufs höchste entwickelt war. Kränze, Girlanden, Früchte, alles von Tieren belebt, wiederholen sich in den anmutigsten Formen und in vollendeter Arbeit. Die Darstellung ist zunächst ganz naturalistisch. Vogelhälse dienen als Gefäßträger, und die unzählig oft wiederholten Schnabelgriffe der Henkelansätze sind ein bezeichnendes Merkmal des alexandrinischen Metallstils. Dahinein mischen sich besondere Schmuckformen Altägyptens: gegeneinander gestellte eierartige Bildungen, die auf die Lotosblume zurückgehen; die Tier- und Pflanzenwelt des Nils; Eunuchen; Altäre in Sanduhrform; der eigentümlich zugespitzte Kultpfahl Serapis'. Der geschweifte Hermentyp und die aus dem Blätterkelch anmutig herausschauenden Männer- oder Frauenbrustbilder sind echte Kinder diese Stils, der sich fortschreitend von derber Naturalisierung zu einer strengeren Stilisierung entwickelt. Rom schätzte alexandrinische Edelmetallwaren aufs höchste und führte sie über Neapel in großen Mengen ein. Sie standen umso höher im Wert, je vollendeter sie in Erfindung und Technik waren, und je echter sie ein abgegriffenes Aussehen erscheinen ließ. Was Wunder, daß schon im Altertum hier die Kunst der Fälschung blühte!

Wir führen aus der verwirrenden Menge der Neapeler Sammlungen an, was als typische oder hervorragende Arbeit unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Von den tiegelartigen Gefäßen mit Schnabelgriffen gibt 25558 die vollkommene Vorstellung des Typs. Der Griffknauf des silbernen Gefäßes ist am Rande mit zwei Vogelköpfen besetzt; das Mittelstück bildet ein stehender Hermes mit Stab, kurzem Mantel und Flügelhut; den Ansatz am Tiegel die Schnäbel von Vögeln. Unter den Schalen ist die große Schüssel mit Handhaben aus Vogelköpfen mit Rosetten und Palmetten darauf (25695) bemerkenswert. Von ganz vorzüglicher Arbeit und Form ist der tiefe Tiegel mit Delfinen und Hippokampen 125262, dessen Griff man besonders beachte; ebenso aber kleiner 25540 im Wand-

25289.



Abb. 114. Silbergerät aus Pompeji.

schrank, Innenwand links. Die ganz einfachen Silbernäpfe mit einem oder doppeltem Henkel zeichnet eine äußerst gefällige Form aus: 25372. Unter den Handspiegeln, die aus der Scheibe mit verziertem Griff bestehen, ist 110861 bemerkenswert. Der Rand der Scheibe zeigt den schon erwähnten Eierschmuck; den Griff bildet ein naturalistisch gehaltener Zweig mit den abgeschnittenen Zweigstumpfen. Eigenartig ist der Ansatz mit dem Vogelkopf auf ausgebreiteten Schwingen. Aehnlich ist der ebenfalls reich verzierte Spiegel 112340, nur scheint es, als ob der Vogel durch ein Fell mit Pranken, der Kopf durch den geringelten Schwanz mit Büscheln ersetzt seien.

Wahre Prachtstücke sind die Silberbecher, die aus dem Silberhause von Pompeji stammen. Ohne abgeschnürten Fuß 25300 und 25301, mit abgeschnürtem Fuß paarweise zusammengehörig 25376 und 25377, 25378 und 25379, 25380 und 25381 (Abb. 114).

25301 ohne Henkel ist der berühmte gegossene Homerbecher, so genannt wegen der darauf abgebildeten Verherrlichung Homers, wie sie recht eigentlich alexandrinische Lieblingsbeschäftigung ist. Auf dem Rücken eines mächtigen Adlers lehnt Homer, den Kopf rückwärts mit dem Mantel bedeckt, den linken Arm um den Hals des Adlers, die Rechte sinnend an das Kinn gelegt. Der Adler steht auf-

wärts, von oben fliegt ihm ein Schwan entgegen, dem links ein anderer entsprach, von dem noch der Flügel vorhanden ist. Unter ihm und seitwärts befindet sich reicher Rankenschmuck, der sich rückwärts trifft. Darin lehnt, den Kopf wie in Trauer geneigt, in der Linken Speer und Schild haltend, eine weibliche Gestalt. Den rechten Arm stemmt sie auf die Ranke, das linke Bein ist erhöht auf einer abzweigenden Ranke aufgestützt. Ihr entspricht rechts eine ähnliche in gleicher Haltung, die im linken Arm ein Ruderblatt, auf dem Kopf eine spitze Mütze trägt: Ilias und Odyssee. Ueber dieser Darstellung ziehen sich unter dem Rande reiche Fruchtgewinde hin, am Rande selbst und am Fuße ein Palmettenfries.

In dem gleichen Glaskasten links daneben steht der weniger edle einst vergoldete Becher 25300 mit einem kurzen Ringgriff. Naturalistisches Weinlaub mit Trauben bedecken den Becher in sehr runder Arbeit.

Ebenfalls fast voll erhabene, einst vergoldete Arbeit zeigen die beiden berühmten Kentaurenbecher mit zwei langen Henkeln, 25376 und 25377. Bei dem ersteren steigt vorn ein geflügelter Erot auf den Rücken eines niedersitzenden und zu ihm gewandten bärtigen Kentauren mit dem Bakchosstabe. Im Hintergrunde befindet sich ein reich mit Lampen beleuchtetes Gebäude. Rückwärts auf alexandrinischer Landschaft zieht ein Erot scherzend am Mantel des ebenso niedergesunkenen jugendlich bartlosen Kentauren, der über der Schulter den Knotenstock, in der Linken ein Tuch mit Früchten hält. Beim letzteren spielt ein Erot mit Schale auf einem weiblichen Kentauren mit Trinkhorn und Schale, und ein bärtiger Kentaur mit einem Früchtezweig in der Rechten wendet sich zu dem an ihn gelehnten Eroten mit der Leiter um. Auch hier bildet alexandrinische Landschaft den Hintergrund. „Kein Idyll des Theokrit kann sinnreicher auf das Labyrinth von Liebeswegen im menschlichen Herzen hindeuten, als das neckische Spiel der Amoretten, Liebeslust und Pein der Kentaurenpaare, die stumme Sprache des Beiwerks in jenen Meisterwerken. Hier ist alles neu, alles frisch erfunden und mit unübertrefflich feinfühliger Hand dem Edelmetall abgeschmeichelt. In immer neuen Wendungen wird das gemeinsame Grundthema variiert; und dabei, welcher Reichtum der Ausdrucksmittel, welche Beherrschung der schwierigsten aller Techniken, welche Vertrautheit mit der Natur von den schwellenden Kentaurenkörpern bis zu den charakteristisch erfaßten Formen der Blätter und Baumstämme." (Schreiber). Aehnlich sind 25380 und 25381, nur spielen die geflügelten Eroten auf Stier, Löwin oder Bock. Dazu Masken, Hirtenflöten u. ä. alles in halbflacher Triebarbeit. Bei dem letzten Paare dieser glänzenden ursprünglichen Werke, 25378 und 25379, gehen die beiden Ringhenkel nicht über die Wagrechte des oberen Becherrandes hinaus. Von der Mitte der Becherseite ziehen sich nach den Henkeln zu in rücksichtslosem Naturalismus verflochtene Efeuzweige mit Früchten. —

Unter den einhenkligen Kannen ist durch die Ansatzmeduse des Henkels hervorragend 72600 aus Erz mit Silbereinlage (im 4. Saal der kleinen Erze). Diese fleischgewordene Meermeduse, wie sie Brunn genannt hat, ist von meisterhafter Arbeit und versinnbildlicht wie unser Böcklin auf Gemälden die tückisch-lüsterne, unergründliche, üppig-glänzende Natur des Mittelmeeres.

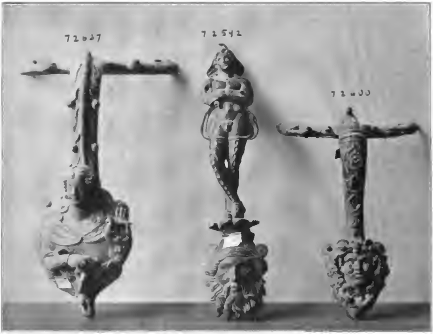


Abb. 115. Erz-Henkel von Pompeji.

Ursprünglich wie dieses Werk ist auch die Kanne 109700, deren Henkelansatz durch die gute Arbeit eines hellenistischen Bildniskopfes ausgezeichnet ist. Vermutlich stellt der Kopf mit Fichtenkranz, glattem Gesicht, gebogener Nase und starken Stirnknochen einen aus Herakles (das Löwenfell liegt noch über der nackten Brust) abgewandelten Ptolomäer dar. 69312/13 (617/18) ist merkwürdig durch den Eunuchen darauf.

Ein ursprüngliches Erzgefäß von wundervoller fein ziselierter Arbeit mit Silbereinlage ist 69498 (830), dessen Bockmaske als Henkelansatz die Aufgabe, „die Bocksnatur zu vergeistigen" in vortrefflicher Weise löst.

Unter den eimerartigen Kannen ragt die silberne aus Herkulaneum (25289, am Fenster) hervor, deren Henkel ein umgebogener Vogelschnabel bildet. Der Körper ist mit einer großen Darstellung von acht meist nackten Frauen bedeckt, die mit dem Morgenputz einer anderen beschäftigt sind. Das Bild erhebt sich auf einer tauartigen Verzierung über einer gewundenen Weinranke mit Blatt und Traube auf schmalem Fuß. Eine sitzende nackte Dame läßt sich das Haar machen, die Füße waschen und salben. Einer anderen wird das durch Punktierung angedeutete Gewand über den Körper gezogen. Den Hintergrund bilden Bogengänge und Gebäude mit Fenstern. Besondere Sorgfalt ist auch auf die Haartracht gelegt. Die getriebene Arbeit beherrscht die Kenntnis des Nackten und war wohl für das Putzzimmer einer Dame der großen Welt bestimmt.

Einen jener erzählenden alexandrinischen Vorwürfe voll vornehmer Zartheit, wie wir sie aus den alexandrinischen Flachbildern kennen, gibt in getriebener Arbeit das Rund einer Silberscheibe mit gewundenem Schlangengriff wieder: 25289. Im Mittelpunkt befindet sich auf einem Sessel, unter dem ein umgestürzter Wollkorb liegt, die Linke auf den Sessel gestützt, die Rechte an die rechte Schulter genommen, eine bekleidete Frau, auf deren Knie ein schlummernder Erot den Kopf stützt. Sie erhält von einer hinter ihr stehenden Gestalt, die mit einem halb bis an den Kopf gezogenen Mantel bekleidet ist, einen Kuß auf die rechte Stirnseite des zurückgesunkenen Kopfes. Hinter dem Eroten sieht eine Dienerin dem Kusse zu. Das Bild der Afrodite und Hausgerät im Hintergrunde vervollständigen das zarte Idyll (Abb. 114).

Ihrer Herkunft aus Lokri wegen mag hier auch die Erzkanne 73144 erwähnt werden; sie hat einen großen Henkel und zwei Seitengriffe. Den Henkelansatz bildet eine ältere die Zunge zeigende Meduse mit Widdern darüber, die Griffe zwei mit den Köpfen aneinanderstoßende nackte Figuren mit starren Armen am Leibe entlang und in ägyptischer Haartracht.

Neben der schönsten schon erwähnten Meduse auf 72600 zeigen hervorragende Medusen als Henkelansatz eine große Anzahl von Einzelhenkeln, die nur mit ihrem Ansatzstück erhalten sind, so 69493, weniger gut 69491, 69487 usw. Nicht auf der gleichen Höhe der Arbeit steht 72637 (Abb. 115), auf dem sich ein Brustbild Apollons mit Leier und Saitenschlegel befindet, darunter der Schwan, der es trägt, wie der Adler den Homer oder der Kelch der Lotosblume die Brustbilder von Männern und Frauen. Er ist ursprünglich, mit wundervollem blauem Edelrost bedeckt, der rechte Arm verstümmelt. Die Verhältnisse des Apoll sind mangelhaft, die Brust breit, die Leier sehr klein. Die drei Falten des über der Mitte der Brust straff geknöpften Mantels sind unbefriedigend. Auch der Kopf mit Kranz ist nicht sehr ausdrucksvoll, die nackte Brust gar nicht modelliert. Bildliche Szenen am Ansatzstück zeigen 69501 (bestrafter Bube), 69454 (Herakles mit Löwen) usw. —

Eine Mischung von Naturalismus mit maßvollem Zierat zeigen auch die umständlichen Gestelle zum Tragen von Lampen. Oft ist es ein Baumstamm mit Zweigen, wie 72231, der sich an der einen Schmalseite der Aufsatzplatte erhebt und oben in vier Aeste teilt; auch am Stamme können kleinere abgeschnittene Zweige die aufgehängten Lampen tragen. Befriedigender erscheint 73000, das bekannte reiche und große Gestell, das den überwuchernden Naturalismus glücklicher zurückdrängt. Vier Klauen auf Sockeln tragen eine reich mit silbernen Weinranken eingelegte Erzplatte von großen Formen. Links reitet ein Bakchos auf seinem Panter, rechts lodert die Flamme auf dem Altar; rückwärts erhebt sich der Lampenpfeiler von rechteckigem Durchschnitt, oben eine Medusenmaske, rückwärts einen Ochsenschädel tragend. Seiner oberen Fläche entwachsen die vier Arme der daran an Ketten aufgehängten Lampen. Derselben Art gehört auch das einfachere Gestell aus Herkulaneum an, 72191; eine geriefte Säule auf Sockel mit ionisierendem Kapitelle entwickelt vier Auswüchse, an denen die Lampen hängen. Eine ganze Szene aus Erz stellt 4993 dar: an seinem linken Daumen trägt ein nackter Knabe eine herab-

72995.



Abb. 116. Dreifuß aus dem Isistempel von Pompeji.

hängende Lampe, deren Putzstift an der Kette durch seine Rechte geht. Er blickt lächelnd auf eine Säule, die in einer Maske mit Lippenbart endigt, aus deren Munde der Docht einer zweiten Lampe kommt. Der Knabe steht auf besonderem Sockel und dürfte wohl ursprünglich für sich gewesen sein. Jetzt ist er mit der Säulenlampe auf viereckiger Platte zu diesem sonderbaren Spiel vereinigt. Die Arbeit ist mittelmäßig, gut nur die hübsche Lampe in der Hand des Buben. Eine weitere Abart ist der mit Figuren verbundene stilisierte Baum mit Zweigen, auf deren Auslaufplatten man die Lämpchen stellte. So sehr gut der am ganzen Körper reich behaarte, sich einschenkende Silen 72199, und der ein Schnippchen schlagende 72287, ohne daß es zum Aufhüpfen käme. Von glücklicher Erfindung ist die Lampe 72203 mit der um den Sockel gewundenen Kette zum Halten der Putznadel. Der Docht ist im Stamme, der Oelbehälter unten angebracht. Dabei Silen mit der Kanne: ein unübertreffliches Vorbild für die Verarbeitung des Figürlichen mit einem Nutzgerät.

111048.



Abb. 117. Kupferner Heißwasserkessel.

Unerschöpflich ist der Formenreichtum, der bei der einsäuligen erzenen Stehlampe zur Verwendung kommt. Der meist auf einen verzierten Dreifuß mit (das Tasten leicht andeutenden durchbogenen) Zweigen gestellte Stab zeigt bald die zu einem schlanken Rohr aufgezogene geriefte oder glatte Säule (73033, 73045 usw.), bald ahmt er naturalistisch ein Schilfrohr nach, 73027. Auch finden sich (ohne Nummer) gewundene Schlangen, deren regelmäßig geringelter Schwanz den Dreifuß bildet, während die Köpfe oben auseinander gehen und in ihrer Mitte in einem Lotoskelch die Lampe tragen. Waren die Stäbe zum Höherstellen eingerichtet, so findet sich an der Ausrückstelle figürlicher Zierat.

Zahllos sind die Formen der Lämpchen selbst: Kürbis 72264; Masken mit vorspringender Mundöffnung für den Docht 72268, 72369; Köpfe liegend mit Kinnansatz 109493, 72267, 72265; Schnecke 111222, 72261; Sandalenfuß 110578.

Als Mittelstücke des Deckels oder sonst zum Zierat verwendet treffen wir Silen (72199, am Baumstamm 72206), Pan mit Flöte 72284, Eros auf Delfin 111589, einen laufenden Jüngling mit frygischer Mütze, die Kette der Putznadel haltend 72253/54, den Knaben mit der Gans 72255 usw.

Hier mögen endlich auch die köstlichen Geräte, Dreifüße aus Erz (72995 Abb. 116), Traggestelle zur Aufnahme von Kisten (72989) oder Tischplatten, die herrlichen Schalen auf Vierfüßen, welche die Zeit Ludwig XV. und des französischen Kaiserreiches vergeblich nachzuahmen suchte, die Heißwasserkessel (Samoware) (111048, Abb. 117), wie sie noch heute in Rußland in Gebrauch sind, kurz erwähnt werden. Der Stoff ist schier unerschöpflich, und unser Bewundern der Art, wie die Alten trotz allen Reichtums der Schöpferkraft Maß zu halten wissen und sich nie in das Widersinnige unseres modernen sogenannten Kunstgewerbes verirren, hört nicht auf.

Fragt man nach der Entstehungszeit dieser schönen Geräte, so wissen wir, daß das griechische Kunsthandwerk außerordentlich zäh an den einmal gefundenen Formen festhält. Die ursprünglichen Vorbilder aber weisen in ihrer Strenge und in der Form des Zierats in die Zeit des frühen Stils der Myron und Polyklet.



Abb. 118. Prunkhelm mit Vorgängen aus dem trojanischen Kriege.

Aber sie wurden dann jahrhundertelang wiederholt und nur leicht abgewandelt. Erst die spielende Fertigkeit alexandrinischer Kunst bringt auch eine leichtere Formengebung mit neuen Vorwürfen und schmückendem Beiwerk aller Art hervor, die namentlich in der Liebe zum Naturalismus ihren Nährboden findet.

Endlich sei noch einmal nachdrücklich der bis zur höchsten Stufe entwickelten Metalltechnik gedacht. Es gibt keine Aufgabe der Tauschierkunst, die hier nicht bereits zur Vollendung gelangt wäre! Dabei ist auch die Färbung des Metalles, auf die wir schon bei der Betrachtung der großen Erzbilder hingewiesen haben (S. 30 f.), ohne Schwierigkeit durchgeführt. So sehe man sich z. B. 25699 an, eine Platte von ganz hervorragender Arbeit. Männliche und weibliche Opfergestalten sind in verschiedenen Metallen eingelegt und ziseliert; das Ganze ist von einem stilisierten Oelzweigkranz eingefaßt. Der Mann trägt ein hellleuchtendes blaues Gewand. Auch das Mittelstück der mächtigen Erzschale 72990 ist mit Silber und roter Farbe ausgelegt, und wer sich von der Höhe der Guß- und Ziselierkunst einen weiteren Begriff machen will, der prüfe die schönen silbernen Becher mit noch vorhandener reicher Vergoldung 25285 ff. Der kleinere 25288 mit verlorenem Rande hat im Mittelpunkt einen Karfunkelstein. In vier durch Bänder eingerahmten Abteilungen bewegt sich allerhand Gewürm auf ziseliertem Grunde. In den größeren Abteilungen dazwischen liegen doppelte Distelblätter aus Silber auf dunkelgoldenen Akantusblätter auf; in den Zwischenräumen Primeln und andere Blumen: ein sprudelnder Reichtum von Farben, Formen und technischer Fertigkeit. — Getriebene Arbeit von mäßiger Güte zeigen die Scheiben mit Brustbildern köchertragender Wesen 25492 und 25493, wie sie zum Aufhängen an den Wänden als Zierat bestimmt waren (Abb. 114). Die eine ruft uns den seltsamen Kopf 5598 in Erinnerung (S. 96). — Außerordentlich reich ist auch der Schmuck der Prunkwaffen, der sich an Preisstücken für Wettkämpfer, an Helmen, Harnischen und Beinschienen befindet (Abb. 118 u. 119). Gestattet es die größere Fläche, so werden ganze Kämpfe abgebildet; sonst findet auch hier der künstlerische Takt mit großer Sicherheit den angemessenen Schmuck. Auch diese Stücke sind zu Vorbildern der Auflebung geworden.

Nicht minder geschmackvoll ist der Goldschmuck, meist in der Form von Goldreifen für Ober- und Unterarm, Halsbändern, Ohrringen, Ketten von jeder Art und jeder Gliederung. Unter den Oberarmbändern seien die flachen Schlangen mit Ziselier-



Abb. 119. Prunk-Beinschiene aus Erz.

arbeit 24 824 und 24 825, die runden mit Schuppen 24 772 und 24 773, die halbrunde Schlange 24 999 hervorgehoben. Am Armband kehren die sich begegnenden Löwenhäupter wieder, 24 842. Oft ist die Arbeit so überaus fein und genau, daß sie nur mittels eines Vergrößerungsglases ausgeführt werden konnte. Brustketten mit zierlich aneinander gereihten Blättern sind 111 114 und 111 115, Ketten mit reizender Gliederung 24 607, 24 617, 25 261, mit Steinen abwechselnd 110 869, Filigranarbeit 24 724. Von herrlicher wohlberechneter Wirkung erscheint die breite Halskette 113 576, die mit ungeschliffenen Smaragden und verschieden geformten Perlen ein schönes Farbenspiel bildet. Einen reizenden Halsschmuck bietet das schön gefügte Kettengewinde 24 883 dar, dessen Oeffnungen mit Masken und Zierformen von feinster Arbeit ausgefüllt sind. An den Ohrgehängen findet sich oft Figürliches in saubérster Ausführung, so 24 679, 24 709, 24 716. Siegelringe mit Gemmen und bildlichen Darstellungen zeigen Leda, 124 688; Figuren, die sich die Hand reichen, 24 902. Von besonderer Schönheit ist der in Einzelkästen zusammengestellte Frauenschmuck in dem Glaskasten der östlichen Wand (ohne Nummer), und ein Goldkranz 123 953, vorn Lorbeer, rückwärts Rosen, ist wenn auch im einzelnen nicht hervorragend als Ganzes von entzückender Wirkung.

Wenden wir uns nun der alten Glassammlung und den geschnittenen Steinen zu, so begegnet uns auch hier das gleiche Bild einer auf höchster Höhe stehenden Technik und eines vollendeten Geschmacks.

Bei den in einfachen Formen gehaltenen geblasenen Gläsern aus durchsichtigem Glas ist die Form bescheiden, wie es in der Natur der Sache liegt. Auch hier ist alles stoffgemäß und geht nicht über die Natur des Glases hinaus, von einigen Ausnahmen abgesehen, die wie etwa 111 414 den Versuch darstellen, naturalistische Trauben und Tiere in der Form zu pressen. Größe, Farbe und namentlich die Glanzgebung mit Regenbogenfarben, eine Technik, wie sie uns erst neuerdings von Amerika wieder beschert worden ist, bilden hier das natürliche Streben zur Vervollkommnung. In dieser Beziehung sind in der Farbe hervorragend die beiden zum Aufhängen bestimmten spitzen Gefäße 13 500 und 13 501. Herrlich goldgrün glänzend ist das große Glasgefäß mit Deckel 12 932, bunt in Regenbogenfarben 12 953 und 12 959, auch 12 902; und die wundervollen links neben 11 679 stehenden gerieften Schalen verdienen unsere aufmerksame Beachtung.

Die ganze Kunst aber verwendet das Altertum auf den undurchsichtigen Glasfluß, der in den verschiedensten farbigen Zusammenstellungen schichtenweise zum Zierat im Zickzack und in Wellenlinie verwendet wird. Manchmal ist es nur die Freude an der Verschiedenfarbigkeit der Glasflüsse, die uns befriedigen soll. In anderen Fällen muß man diese in auffallendem Lichte oft nur unscheinbar aus-

13594.



Abb. 120. Ueberfangenes blaues Prachtgefäß aus Glas.

sehenden Fläschchen und Gefäße gegen das Licht halten, um sich an der prächtigen Tiefe des Farbenspiels zu erfreuen. Kommt dann noch zu den dunkeln Tönen des Opakglases ein Oberflächenglanz hinzu, so hat man kleine Kunstwerke vor sich, an deren wechselnden Farben man sich nicht satt sieht. So das wundervolle Oelfläschchen 13560 mit köstlichem Perlmutterglanz, 13680 aus braunrotem Glasfluß, 110501 schwarz mit weißen und grauen Wellenlinien wechselnd, dann besonders gut aus weißem, gelbem und braunem Glasfluß das mit schönstem Perlmutterglanz überzogene Fläschchen 113223.

Gute Schalen aus verschiedenfarbiger Glasmasse birgt der hintere Schrank in der Mitte; so die 7 Schalen 13582 ff., gelb und schwarz. Besonders kunstvoll ist 124406, weiß und schokoladefarbig. Ein ganzer Glaskasten hat nur Schalen, Fläschchen, Büchsen in köstlichem blauen Halbopak; besonders schön die Kanne 13539 mit dem seitwärts gestellten Daumenblatt.

Das ganze Spiel der Glastechnik, des Ueberfangens mit andersfarbigen Flüssen, Schleifens und Auslegens kommt bei einigen Prunkstücken zur Verwendung. So zeigt die flache schwarze Schale 13591 (mit zwei zerbrochenen Henkeln) im Innern einen Weinrankenschmuck, dessen Blätter mit grünem Schmelz, Aeste und Ranken aber mit Gold ausgelegt waren, während die darin spielenden Vögel wohl eine buntfarbige, leider ausgebrochene Smalte trugen.

Wohl unübertroffen steht (ohne Nummer, im zweiten östlichen Glasschrank des zweiten Zimmers) eine kleine flache Untersatzschale da, welche die märchenhafte Farbenpracht der Seifenblase, ja die tropischer Vögel und Schmetterlinge überstrahlt. Wunderbar ist auch das kleine Schälchen 13617.

Die höchste Leistung der Glastechnik bietet indes das weiß überfangene und zu reichstem Zierschmuck ausgearbeitete tiefblaue Henkelgefäß am Fenster des ersten Zimmers (13594, Abb. 120). Nicht zum Stehen bestimmt befindet es sich jetzt in einem modernen Fuß. Unten herum oberhalb der Spitze auf dem Bande befinden sich Schafe und Ziegen in alexandrinischer Landschaft. Darüber durch einen kräftigen Ring abgeteilt entfalten sich am Körper des Gefäßes zwei reizende Szenen spielender Putten in launigster Weinunterhaltung. Sie sind wie das Fruchtgewinde darüber in flacher Arbeit gehalten. Weit runder dagegen sind die gekreuzten Weinzweige mit Blattwerk, Trauben und Vögel, die sich zu beiden Seiten und oberhalb einer Maske ausbreiten. Das vortrefflich erhaltene Gefäß ist mit seinem wunder-

vollen tiefen blauen Farbenton ein technisches Meisterwerk, in dem alle Schwierigkeiten spielend überwunden sind und die heitere Eigenart der lustigen Verzierung sie gänzlich vergessen läßt. Aehnlich, aber mehr zerstört ist die blaue Prunkschale mit Griff 13 688, die inwendig ebenfalls in weißem Glasüberfang naturalistisches Weinlaub widergibt.

Schließlich mag 124701, eine doppelhenklige Glasschale mit herausgeschliffenen Oelzweigen, den Beweis dafür liefern, daß auch diese heute noch in China gepflegte Technik den Alten wohlbekannt war.

Eine besondere Liebhaberei bilden die mit farbigem Glanz überzogenen Glaspasten und Tonfiguren. Von ersteren führen wir wegen ihres köstlichen Glanzes die Göttin mit dem Schwan 109 579 an. Sie ist etwa 7 cm hoch, wendet sich zu ihrer Rechten und stützt links die Hand auf den Schild. Auf der ausgestreckten Rechten hält sie einen Schwan, der den Schnabel unter die Flügel zurücksteckt. Bei den Tonfiguren, einer Gefäßöffnung mit blauer Glasur (5259, 4357), einem doppelhenkligen Napf mit hellgrün (4447, 4328), den hervorragenden großen Handlampen (5309, 5310, 124 943, 125175), dem Hahn (124848), den herrlich schillernden Kröten (121 322, 121 323), dem Schaf (123 982), dem prachtvollen Bechergefäß in blaugrüner Glasur mit geflügelten Rossen (121 607), bei allen diesen wird man leicht gewahren, daß hier der Nachdruck auf einen milden Glanz gelegt ist, wie er auch dem feinst empfindenden Farbensinn eines Malers von heute noch den größten Genuß zu bereiten vermag.

Glasflüsse führen uns ungezwungen zu den geschnittenen Steinen, den Gemmen und Kameen in vertiefter oder erhabener Arbeit. Auch hier ist die neapolitanische Sammlung die bedeutendste der Welt. Aber ihre Durchforschung bildet eine Aufgabe für sich. Diese kleine Welt ist ebenso reich wie die Erze an Schönheit und an Offenbarungen für die Wissenschaft. Ja fast noch mehr als bei jenen liegt hier der Schlüssel zu den noch so zahlreichen ungelösten Rätseln, die uns die antike Welt aufgibt. Mit Hilfe einer Münze weiß man die Gruppe der Tyrannenmörder richtig aufzustellen; einer Gemme verdankt man die richtige Haltung des Apollon mit der Eidechse. Dabei erscheint „die antike Kunst, welche hier ins Kleine hineingeht, . . so groß, als bei irgend einer ihrer Hervorbringungen; sie hat die Gesetze dieser Gattung auf immer festgestellt und — man möchte fast sagen — sie hat auch deren möglichst schöne Gegenstände erschöpft" (Burckhardt).

Wir scheiden von diesen Sammlungen mit der Betrachtung eines Glanzstückes der Art, der farnesischen Onyxschale (27611), die mit einem Durchmesser von 234 mm zu den größten geschnittenen Steinen gehört, die es gibt (Abb. 121). Man wird hier die Wiener Prachtkamee, die man dem (in der augusteischen letzten Glanzzeit dieser Kunst lebenden) Kleinasiaten Dioskorides zuschreibt, zum Vergleich heranziehen. Ist diese aber ein vortreffliches Muster höfisch-kühler Darstellung, so übertrifft die Neapler Gemme sie an Lebendigkeit und auch an Geschlossenheit des Aufbaues. Die Schale wurde in Rom, nach einigen in der Engelsburg, nach anderen im Landsitz Hadrians gefunden. Während der Belagerung Roms kam sie in den Besitz Karls von Burbon und erhielt wohl schon damals das entstellende Loch in der Mitte

27611.

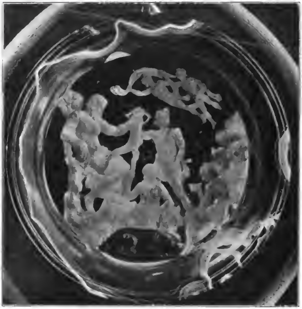


Abb. 121. Farnesische Onyxschale. Vorderseite.

zum Befestigen auf ein Gestell. Beide Seiten des Steines sind mit Schnitzwerk bedeckt, das sich in außerordentlich geschickter Weise der hellen Schicht auf dem dunkeln Grunde zu bedienen weiß. Die Darstellung auf der figürlichen Seite ist eine Verherrlichung des Nillandes. Auf einer Sfinx, den linken Ellbogen auf deren Kopf gestützt, in der Rechten eine Kornähre haltend, lagert Eutenia, die Göttin des Ueberflusses. Sie wendet ihr langlockiges Haupt über ihre linke Schulter zu zwei Nilnymfen mit Schale und Füllhorn, hinter denen ein Weizenfeld und gegenüber der Lorbeerbaum die Fruchtbarkeit des Landes preisen, indem beide zugleich nach alexandrinischer Art die Landschaft für den Hintergrund anzeigen. Links tront der bärtige Nil, den Oberkörper unbedeckt, auf dem Schoß das von der Linken gehaltene Füllhorn. Zu ihm eilt den Mittelgrund ausfüllend und ebenfalls den Kopf zu den Nymfen zurückgewendet der Nilmesser mit der Wasserwage zum Messen des Nilwassers in der Rechten. Ueber seinem linken Unterarm hängt ein Beutel; die Linke selbst berührt einen kurzen Stab (oder Dolch?). Aus der Höhe schweben zwei unbeflügelte Windgottheiten mit flatterndem Tuche und der Blasmuschel herab. Die Rückseite schmückt eine einzige meisterhaft gearbeitete große Meduse mit Flügeln, um die sich Schlangen winden.

Schließlich mag das Alabastergefäß von Pompeji erwähnt werden, das (ohne Nummer) in der Glassammlung aufgestellt ist. Es ist außerordentlich künstlich

gearbeitet; der untere Teil ist senkrecht, der obere in Windungen gerieft. Die Henkel ahmen die vielfachen Verschlingungen der an Erzgefäßen üblichen Henkel nach und überschreiten aus einem Stück gearbeitet die künstlerisch natürliche Möglichkeit des Steines. Trotz der anmutigen Form und der prächtigen Arbeit hat man daher das Gefühl des Unbehagens, das alle Künstelei hervorzurufen pflegt. —

Es ist die hellenistische Kunst, die mit ihren römischen Ausläufern, Abwandlungen und Nachahmungen nach anderthalb Jahrtausenden der Auflebung ihre Vorbilder liefert. Durch sie hat sie auch den Formenschatz unseres künstlerischen Lebens geschaffen. Und so werden wir, wenn wir aufmerksam die weiten Räume der Neapler Sammlung durchwandern, auf Schritt und Tritt darauf aufmerksam gemacht, daß der größte Teil unseres künstlerischen Empfindens auch heute noch auf hellenistischer Grundlage beruht. Dies im einzelnen zu beobachten, dazu findet der Kunstfreund keine reichere Gelegenheit als in Neapel.

6. Gefäßmalerei, Wandbilder und Mosaik.

Von den bildenden Künsten bedarf keine verhältnismäßig so wenig Vorbereitungen, Werkzeug und Mühe wie die Malerei. So hoch entwickelt sie aber auch im Altertum war, so gründlich zerstört ist sie auf uns gekommen. Würden auch noch Pompeji und seine im Nazionalmuseum aufbewahrten Malereien fehlen,*) so könnten wir uns weder von dem Reichtum noch der Tüchtigkeit der antiken Malerei ein genügendes Bild machen. Nirgends nun ist dies so vollständig möglich wie in Neapel, wenn ihm auch Rom an Schönheit den Rang abläuft.

Wir rechnen hierher die Wandbilder, die Mosaik- und die Gefäßmalerei, während die Alten wohl auch ohne Zögern ihre Flachbilder hier eingereiht haben würden, waren doch diese ganz ebenso lebhaft bemalt und stellten dieselben Gegenstände dar, wie jene. Sie unterschieden sich in nichts davon, als durch die in eigener Licht- und Schattengebung erhöhte Körperwirkung.

Aehnlich wie die Auflebung im 12. und 13. Jahrhundert eine Vorblüte hatte, zeigte auch die griechische Kunst in der mykenischen Epoche (die man jetzt glücklicher ägäische Kunstzeit nennt), eine in allen Einzelheiten eigenartige hochentwickelte Kunst, die freilich als Ganzes in den Stürmen der griechischen Völkerwanderung untergehen mußte, deren Keime aber von späteren Geschlechtern wieder aufgenommen und zu neuer Blüte gebracht wurden. In der ägäischen Zeit spielt die Wandmalerei, mit der die Griechenbauten wie die in Aegypten und Mesopotamien überzogen waren, eine bedeutende Rolle. Das Pflanzenornament in blauen, gelben, roten Blattfächern und Rosetten als Schmuckmalerei, Männer- und Frauengestalten, Tiere und Landschaften, alles in erstaunlicher Lebenswahrheit frisch wiedergegeben, findet sich schon an den Wänden der Paläste und Gräber dieses frühen bis zur Wende des ersten Jahrtausends reichenden Zeitraumes. Die aus der Vernichtung der ägäischen Kunst erstehende Malerei setzt nur einen Teil der früheren Uebung fort: den des sogenannten geometrischen Stils, der formelhaft die Fläche der Tongefäße meist in übereinander liegenden Reihen mit regelmäßig geometrischen Linien und Figuren in brauner oder schwärzlicher Farbe überzieht. Bald kommen Haus- und Jagdtiere, auch formelhaft wiederholte Reihen von Menschen und Tieren

*) Die freilich aus ihrem Zusammenhang gerissen sind und an Farbenpracht vielfach gelitten haben. Daher sie uns von dem Eindruck, den ein ganzer derartig ausgeschmückter Raum macht, keinen Begriff mehr geben können: Dazu müssen wir uns in Pompeji selber umsehen, oder in Rom auf dem Palatin. Vgl. dazu Engelmann, Pompeji. Berühmte Kunststätten. 4.



Abb. 122. Wandbild aus Herkulaneum in Umrißzeichnung: Tefeus tötet Euristheus.

hinzu, die sich ebenfalls geometrisch ganz regelmäßig gebärden und wie eine seltsame Fortsetzung der Linien, Bänder und Flächenmuster erscheinen. Gefäße dieser Art, die wir auch in Neapel finden, nennt man nach ihrem Hauptfundort bei Aten Dipylonvasen. Sie zeichnen sich bei der Aermlichkeit des Schmuckes durch die zunehmende Feinheit der Formen und vollständige Abwesenheit des Pflanzenschmuckes aus, der bei der ägäischen Kunst eine so bedeutende Rolle spielte. — Bis in den Anfang der 500 herab rückt der nun folgende korintische Stil; denn von Korint aus gingen diese Erzeugnisse, Tonplatten und Gefäße über die ganze alte Welt und kamen auch nach Etrurien, wo sie früh ihren Einfluß auf die unbeholfenere heimische Kunst ausübten. Durch die Vermittlung der Fönizier zog über Zypern und die östlichen Inseln der Pflanzenschmuck von neuem in die griechische Malerei ein und bildet nun in seiner seltenen Mischung griechischer Figuren mit dem geometrischen Zierat der ägäischen Zeit die Eigenart des korintischen Stiles. Die Figuren sind lebendiger geworden, neue Farben, Weiß, Rot, Violett, wenn auch noch bescheiden, treten wirkungsvoll zu dem überlieferten Braun. Vor allem aber beginnt jetzt die Vorherrschaft der östlichen Tierwelt, wie sie seitdem aus der europäischen Kunstübung bis heute nicht mehr verschwunden ist: Löwen, Panter und Tiger, vornehmlich aber geflügelte asiatische Fabelwesen wechseln mit Jagden und Pflanzen. Das Ganze verrät seine asiatische Herkunft mehr noch als durch Einzelheiten durch das teppichartig Starre des Gesamtbildes. Denn die Gewebe des Teppichs bilden die Grundlage des östlichen Wandschmuckes. Fortschreitend tritt auch bald die griechische Sagenwelt herein, um im Verlaufe der folgenden Jahrhunderte einen Reichtum zu



Abb. 125. Wandbild aus Herkulaneum in Umrißzeichnung: Knöchelspielende Mädchen („Niobes Töchter").

entfalten, wie wir ihn im Bilde aufbewahrt für kein anderes Volk mehr besitzen. Auch Farbe und Form werden stetig kräftiger und feiner. Schon die jüngeren korintischen Gefäße zeigen einen lebhaften roten Ton, und aus dem Dunkel der Kunstgeschichte jener Zeit treten schon die Namen der ersten Meister der Gefäßmalerei hervor.

Lebhafter in der Farbe, auf rötlichem Grunde schwarze, weiße und rote Zeichnungen tragend, reicher in der Kunst des Erzählens, mannigfaltiger in der Form sind die Tongefäße der ionischen Griechen. Man unterscheidet äolische, gewöhnlich pontisch genannte, von der nördlichen und westlichen Küste Kleinasiens und aus ihren Siedlungen im Nildelta (Dafne im östlichen, Naukratis im westlichen); ferner rodische, die aber meist aus Milet stammen; kyrenäische aus dem ionischen Kyrene an der



Abb. 124. Die Alexanderschlacht bei Issos. Mosaik nach Filoxenos.



Abb. 125. Wandbild aus Pompeji: Medea brütet über den Tod ihrer Kinder.

afrikanischen Nordküste; zäretanische aus Zäre in Etrurien. Diese sollen aus Samos oder Klazomenä stammen. Hier stand die Kunst der Gefäßmalerei auf besonderer Höhe. Eine lebendige Eigenart, kräftige malerische Zeichnung und ein gewisser Humor zeichnen sie aus. (Berühmt sind auch die der samischen Kunst zur Seite gestellten reichbemalten Tonsärge von Klazomenä.) Ferner die kykladischen und chalkidischen Gefäße, die ebenfalls ihren Weg nach Italien fanden, wo Neapel mit seinem reich entwickelten Griechentum ein bedeutender Einfuhrort gewesen sein wird.

Der reichste Fundort dieser Gefäße ist Etrurien; auch der am vollkommensten entwickelte Stil dieser Kunstgattung, wie wir ihn bis in den Anfang der 500 verfolgen, der attische, findet seine Hauptvertreter auf etrurischem Boden. Attika vereinigt wie in der großen Kunst so auch hier alle Vorzüge der übrigen Griechen. Vortrefflich in Stoff und Arbeit sind die altattischen Gefäße mit Figuren bedeckt, die eine freiere Bewegung zeigen als auf den korintischen, eine maßvollere als auf den ionischen.

9043.



Abb. 126. Wandbild aus Herkulaneum: Teseus als Sieger über den Minotauren verehrt.

Die allgemeine Eigenart der Gefäßmalerei dieser Zeit ist die ein- oder mehrfarbige Zeichnung auf rotem Tongrunde. Die Männer sind als solche meist schwarz, auch wohl braun, die Frauen weiß.

Im Laufe der 500 tritt Korint gegen Aten in der Gefäßbildnerei zurück. Letzteres entwickelt in ununterbrochenem Streben nach Vollendung eine größere Feinheit der Formen und den mannigfaltigeren Reichtum der Darstellung. Zu den Göttersagen tritt das tägliche Leben, und die Bestimmung als Siegespreis in den Wettspielen steigert das unermüdliche Veredeln der Form, die in dem Prachtgefäß der 300 ihre Vollendung erreicht. Gegen Ende des Jahrhunderts tritt in der Tonmalerei ein bedeutender Umschwung ein. Es beginnt die Vorherrschaft des rotfigurigen Stils, d. h. nicht mehr wie bisher malte man eingeritzten dunklen Zierat und Figuren wie Schatten auf den helleren Tongrund, sondern man sparte diesen, nachdem man ihn umrissen hatte, einfach aus und hielt den Hintergrund dunkel, schwarz bis hellbraun, so daß sich aller Schmuck nun hell vom dunklen Grunde abhob. Dabei wird die Zeichnung weiter verbessert, ihre Körperlichkeit erhöht, indem man, hell wie sie ist, auf ihr die Falten der Kleidung, den Zierat der Waffen, bewegte Muskeln in feinen Linien andeutet. Während man früher Mann und



Abb. 127. Wandbild aus Pompeji: Tod des Neoptolemos.

Frau etwas armselig durch die Farben und die Form der Augen unterscheiden mußte, tritt jetzt die Natürlichkeit frei an die Stelle der einzwängenden Formen. Freilich vermissen wir auch jetzt noch die Uebereinstimmung der Bewegung mit dem Gewande. Beide führen in der Zeichnung noch ein Leben für sich. Aber dieser letzte Schritt zur Vollendung ist wie das Abstreifen aller altertümlichen Gebundenheit nur noch eine Frage der Zeit. Mit dem zunehmenden Reichtum natürlicher Formengebung hält die Abnahme in der Verwendung von Weiß und Weinrot gleichen Schritt; beide treten fast ganz zurück, dagegen meldet sich in sparsamer Verwendung das Gold. Berühmte Meisternamen werden häufig, bis endlich zur Zeit Kymons der bedeutendste atenische Maler dieser Zeit, Polygnot von Tasos, der auch in Delfi, Platäa, Tespiä wirkte, in dem auf allen Gebieten der Kunst mächtig aufblühenden Aten auftritt, wo seine berühmten Wandgemälde sogleich zu Vorbildern für die Gefäßmalerei werden. Obwohl in den Mitteln noch immer beschränkt, indem alle Wirkung noch mit Schwarz, Weiß, Rot und Gelb, denen spärlich Blau und Grün hinzutritt, erreicht werden muß, kann doch jetzt schon von ausdrucksvoller Zeichnung, tüchtiger Karakterdarstellung, ja von überlegtem Aufbau und geschickter Gliederung größerer Massen gesprochen werden.

2775.



Abb. 128. Ruvo-Gefäß mit Jupiter die Europa entführend.



Abb. 129. Ruvo-Gefäß mit dem rasenden Orest.

Die lebhafte Bewegung freilich tritt auch jetzt noch der Auffassung der Zeit gemäß hinter epischer Ruhe zurück. Polygnots Malweise bewegt sich in einfacher Umrißzeichnung auf weißem Grunde oder in farbiger Fläche. Von ersterer Art können uns späte Wiederholungen aus Herkulaneum (Abb. 122. 123) noch einen annähernden Begriff geben. Uebrigens behielt Aten auch während Polygnots fortschreitender Kunst die alte Malweise, die sich von Fidias würdiger Ruhe beeinflußt zeigt, bei. Mit der rotfigurigen und Polygnots Karaktermalerei war indes der Höhepunkt noch nicht erklommen. Dies geschah erst, als sich die bildende Kunst in Aten überhaupt zu jener Blüte entfaltete, wie sie die Welt nicht zum zweitenmale sehen sollte. Wie in den 1400 die Oelmalerei so bezeichnet die von Apollodoros in Aten von dem Samier Agatarchos übernommene Perspektive und Schattenwirkung den höchsten Aufschwung der antiken Malerei. An die Stelle der Tontafel oder der

2359.



Abb. 130. Ruvo-Gefäß mit Amazonenschlacht.

Mauerwand setzt Apollodor die mit Stuck überzogene Holzplatte und bereitet so die freie Tafelmalerei vor. Endlich bindet er seine Farben nicht mehr durch Wasser, sondern durch Leim oder mit Feigensaft verdünntes Eigelb. Damit entwickelt er die satteren Temperafarben und gibt so der Kunst ein Mittel an die Hand, das an Vollkommenheit den Oelfarben wenig mehr nachsteht. Man überweist der Nachahmung seiner Kunst eine Anzahl von Gefäßen, auf denen sich die Figuren leicht und farbig schattiert und schön umrissen von dem weißen Grunde abheben.

Apollodoros' Kunst wurde zunächst nicht in Aten, sondern in Kleinasien weitergeführt; sie wird daher schon im Altertum asiatisch genannt. Ihre Hauptvertreter, die ihre Tätigkeit über die ganze damals bekannte Welt ausdehnen, sind Zeuxis und Parrhasios. An den ersteren erinnert das Gemälde in Neapel, Herakles die Schlangen würgend, das sich in veränderter Anordnung im Vettierhause von Pompeji wiederholt (Abb. 92 S. 121). Parrhasios von Efesos war berühmt wegen der Stärke des seelischen Ausdruckes, den er seinen der Heldensage entnommenen Gestalten zu geben weiß. Aber er wird übertroffen von einem attischen Nebenbuhler Timantes aus Kytnos, dessen Opferung Ifigeniens mit der Abstufung des Schmerzensausdrucks bis zu dem sein Gesicht verhüllenden Agamemnon am berühmtesten war. Einen Abglanz seines Meisterstückes mag das Wandgemälde 9112 (Abb. bei Engelmann S. 49) aus dem Hause des tragischen Dichters in Pompeji vermitteln. Auch die Malerei auf attischen Tongefäßen dieser Zeit versucht eine reichere Farben- und Schattengebung, indem sie bald ihre Bilder auf weißem Grunde leicht schattiert, bald auf dunklem Grunde den vorhandenen Farben Blau und Gold zufügt.

In den 300 setzen in Attika Aristeides und seine Schule erfolgreich die attische

113197.



Abb. 131. Wandbild aus Pompeji: Sog. Urteil des Salomon.



Abb. 132. Wandbilder aus Pompeji: Schwebende Bakchantinnen.

Ueberlieferung fort. Er wendet sich mit Vorliebe leidenschaftlich bewegten, fast krankhaft angehauchten Stoffen zu und malt große Perserschlachten. Hell leuchtet seine Schule mit den Namen des Eufranor und Nikomachos durch das ganze vierte Jahrhundert. Daneben widmet sich einem strengeren, fast akademischen „Idealismus" die Malschule von Sikyon, deren Hauptvertreter Pausias neben Aristeides als Erfinder der eingebrannten Wachsfarbenmalerei gilt.

Nikomachos' Sohn, Aristeides der Jüngere, setzt seinerseits die Ueberlieferung der attischen Schule fort, und seinem Schulgenossen Filoxenos dürfen wir vielleicht das Gemälde zuweisen, das dem berühmten Mosaikbilde in Neapel, der Alexanderschlacht bei Issos (Abb. 124), zugrunde liegt. Daß dies Bild nicht auf den Fußboden, sondern an eine Wand gehört, ist wohl auf den ersten Blick klar, ebenso wie eine derartige Verwendung nur dem Kopfe eines spätgeborenen Geschlechtes entspringen konnte. Der Gegenstand war ja wie es stets mit Kunstwerken zu gehen pflegt, die eine Aufgabe endgültig in vollendeter Weise lösen, außerordentlich beliebt und wurde von allen Zweigen der bildenden Kunst wiederholt (vergl. den berühmten Alexandersarg von Sidon in Konstantinopel). Mit welch außerordentlichem Geschick das Gemälde des Filoxenos den Augenblick des Zusammentreffens Alexanders



Abb. 133. Wandbild aus Stabiä: Junges Mädchen vor dem Spiegel das Haar ordnend.

und Dareios inmitten des Schlachtgetümmels darstellt, wie es die Aufgabe, einen Augenblick von weltgeschichtlicher Bedeutung mit den denkbar knappsten Mitteln anschaulich zu machen (es ist nur eine kleine Anzahl von Persönlichkeiten dargestellt) mit unübertroffener Meisterschaft löst, das ist schon so oft dargelegt worden, daß hier billig darauf verzichtet werden mag. Selbst Meister wie Michelangelo, Tizian, Lionardo und Rubens haben das Gewühl des Kampfes nicht knapper und mächtiger dargestellt.

Inzwischen setzt auch die jonische Malerei der 300 außerhalb Attikas ihren Gang zur seelischen Vertiefung, größeren Lebendigkeit und Anmut fort, und wie die Bildnerei der 300 von dem seelisch belebenden Praxiteles beherrscht wurde, so die Malerei von Apelles aus Kolofon, der zumeist in Efesos wirkte. Die Wachsmalerei ist ihm zu mühselig. Er gewinnt der Tempera neue Seiten ab, überträgt die ernste Größe der 400 in die Anmut der 300 und zeichnet sich durch glänzende und tiefe Farbengebung aus. Auch sein Können gipfelt in der Darstellung Alexanders des Großen, und von ihm stammt wohl der Typ des dunkelfarbigen asiatischen Göttersohnes mit dem Blitze des Zeus in der Hand. Von seinen Bildern können wir uns aus Nachahmungen ebensowenig mehr einen anschaulichen Begriff machen wie von denen seines Nebenbuhlers Protogenes, der eine zeitlang in Aten, dann in Rodos wirkte und im Gegensatze zu Apelles wegen der mühsamen Ausführung von Einzelheiten berühmt war. Auch er verherrlicht den mazedonischen Eroberer, wie auch Aëtion, von dessen Hochzeit Alexanders mit der indischen Fürstentochter Roxane uns das schöne Wandbild im Vatikan einen annähernden Begriff geben mag. Und wie Apelles Verleumdung in der Zeit der Auflebung neugestaltet wurde, so hat Alexanders Hochzeit in der Farnesina durch Sodoma seine Auferstehung gefunden.

Indes fährt auch die Wachsmalerei fort sich zu entwickeln. Die schwierigere Technik geht mit der Höhe des Vorwurfs Hand in Hand: so wirkte Nikias von



Abb. 134. Wandbild aus Stabiä: Flora.

Aten. Sein berühmtes Weihebild, Odysseus und der Schatten des Teiresias im Hades, ist noch auf Gefäßbildern (Paris) erhalten, und Bilder aus der griechischen Heldensage von ihm wiederholen sich in Pompeji: so Argos, Jo und Hermes.

Je weiter wir zur hellenistischen Zeit herabsteigen, umso größer wird der Reichtum der Darstellungen aus der griechischen Heldensage, umso beliebter die Wahl leidenschaftlicher Vorwürfe. Die Malerei wetteifert in derartigen Bildern mit der ihr so nahe verwandten Flachbildnerei. Tatsächlich entnehmen sie sich gegenseitig die Stoffe, und wenn auch wohl die Malerei in den meisten Fällen der Bildnerei den Weg weist, weil sie müheloser und schneller neue Vorwürfe anschaulich machen kann, so ist doch auch das Umgekehrte der Fall. Was die tragische Dichtung zuerst verkörperte, wird nun Gegenstand der Bildnerei. Orest tötet seine Mutter Klytämnestra, Orest und Pylades mit Jfigenie vor Toas usw. Die troische Heldensage, der Kreis um Herakles, um Teseus bieten unerschöpfliche Vorwürfe dar, und aus der seelischen Belebung schreitet die Kunst fort zur Darstellung heftigster Leidenschaften, Wahnsinn, Schrecken beim Anblick von Greueltaten. Noch bewahrt uns das Neapler Museum in zwei Darstellungen das Nachbild der zwischen Rache und Mutterliebe schwankenden Medea (Abb. 125), die nach Euripides Tragödie Timomachos von Byzanz zu einer weltberühmten Schöpfung machte. Teseus tritt uns als Besieger des Minotaur vom Volke abgöttisch begrüßt in typischer Darstellung entgegen (Abb. 126), die uns an ein sicher vorhanden gewesenes Erzbild erinnert. Die Tötung des Neoptolemes (Abb. 127), die Strafe Jxions, Telefos und die Hirschkuh, Achill von Chiron im Leierspiel unterrichtet u. a. m. fallen vielleicht schon in diese Zeit.

Schon zur Zeit des Apelles hatte Alexandria einen Künstler hervorgebracht, Antifolos, der mit ägiptischem Witz und Geist in der Wahl seiner Vorwürfe



Abb. 133. Wandbild aus Herkulaneum: Kentaur und Bakchantin.

ganz neue Bahnen einschlug. Er war der Holländer des Altertums. Seine Gegenstände findet er in der gewöhnlichsten Umgebung, seine Vorliebe ist der Mensch in Tierfratze (Gryllos). Niemand ist geeigneter als er, den vollen Ausbruch des Hellenismus einzuleiten. Dessen Mittelpunkt bildet, wie wir gesehen haben, Alexandria, sein Abbild das Pompeji der 100 v. Kr., und was dies uns aufbewahrt, muß uns in erweitertem und erhöhtem Maße das Bild Neapels aus jener Zeit widergeben.

Ehe wir hierzu übergehen, verfolgen wir kurz die letzten Jahrhunderte der Gefäßmalerei, wie sie sich außerhalb Attikas entwickelte.

Mit den 400 schon sinkt der Einfluß der attischen Gefäßmalerei auf die der griechischen Siedlungen. Sizilien war durch das verhängnisvolle Abenteuer gegen Syrakus dem attischen Markte für immer verloren, die Macht Atens dort gebrochen. Dies machen sich naturgemäß die blühenden Handelsstädte Großgriechenlands zunutze, und fortan sind sie es, die den außerordentlich großen Bedarf Italiens an künstlerischer Töpferware befriedigen. Unter den Werkstätten im Süden werden die von Tarent bald herrschend. Die besonders in den apulischen Städten reichlich gefundenen und von dort ins Neapler Museum gewanderten Gefäße (Ruvo, Kanosa usw.) sind oft von außerordentlich großem Umfange und mit umständlichem Zierat versehen. Aber weder ihre übertriebene Farbenpracht, noch ihre meist unfeinen Formen erreichen jemals die edle Einfachheit, den sicheren Geschmack, die vollendete Anmut und die treffliche Ausführung der attischen Arbeit (Abb. 128—130). Mit den 300 nehmen selbst diese überschwellende Pracht und der Farbenreichtum ab,

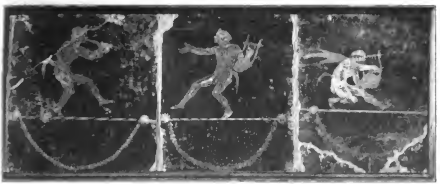


Abb. 136. Wandbild aus Pompeji: Seiltänzer.

die Gefäße werden plumper, die Malweise derber und handwerksmäßiger, die Zeichnung flüchtiger und unbefriedigend. Eine Ausnahme machen die kampanischen Gefäße dieser Zeit. Sie stehen im Gegensatz zu den apulischen und bewahren wohl unter dem lebhafteren Einflusse der griechischen Eigenart Neapels wie des regen Seeverkehrs mit Attika ihre bescheidene, aber edlere Form. Es scheint auch, als ob das bemalte Tongefäß hier überhaupt weniger beliebt gewesen sei. Man zog das glatte, fein glänzende, tiefschwarze Gefäß vor, das nur selten mit einfachem Flachschmuck oder mit Gold verziert ist und wohl auf die Wiederholung von Erzformen zurückgeht.

Mit dem Niedergang Atens und der allmälichen Auffaugung Großgriechenlands durch Rom siecht auch dieser schöne Kunstzweig langsam dahin und stirbt noch vor Ablauf der 200 gänzlich ab. —

Gaben die bisher angeführten Beispiele den allgemeinen Gang der griechischen Malerei wieder, wie sie sich auch in den Siedlungen entwickelt, so finden wir im Neapler Museum auch einige Beispiele einer Malkunst, welche griechische Art mit heimischer vermischt. Sie kommen aus lukanischen Gräbern, besonders aus Pästum; und die Reste eines größeren Wandgemäldes, auf dem ein junger Reiter die Leiche seines Gefährten aus der Schlacht bringt, sind trotz der einfachen Darstellung und der geringen Mittel von großer Wirkung. —

Betrachten wir nun die Wandmalerei Pompejis etwas näher, so finden wir hier alle die Eigenarten wieder, wie sie eine hellenistische Kleinstadt darbieten mochte. Will man daher ihre Malereien verstehen, so muß man sich an den glänzendsten Mittelpunkt hellenistischer Kunst begeben, nach Alexandrien. Hier hatte sie sich durch Farbenkraft, Technik, Mannigfaltigkeit des Stoffes zu einem Reichtum entwickelt, die alles was ihr vorherging, übertrifft. Ihr Hauptfeld ist wie wir sahen die griechische Heldensage, wie sie die gelehrte alexandrinische Dichtung gern in ihren selteneren und entlegeneren Gebieten aufsucht. Dabei tritt die Vermenschlichung, die scharfe Beobachtung des Alltäglichen, die alexandrinischer Eigenart entspricht, in den Vordergrund. Natürlich fehlt in diesen Zeiten unaufhörlicher Kämpfe auch das Schlachtenbild nicht, zu Wasser und zu Lande. Als dem Griechentum neu tritt die Liebe zur Natur, die Darstellung des Gartens, der Landschaft und damit die Pflege des



Abb. 137. Brettlszene. Mosaik aus Pompeji 1792.

Idylls hinzu. Dabei wird auch bei dem in Sinnenlust schwelgenden Volke die ganze Stufenleiter der Liebe von der höchsten Anmut bis tief in die Entartung und den Schmutz hinab durchmessen. In unzähligen Wiederholungen wird die Schönheit des nackten Frauenkörpers gepriesen; und endlich erfreut sich auch die Spielmalerei (Genre) der anmutigsten und reichsten Entfaltung. Eroten werden zu Handwerkern, das Flußleben des Nils wird zu einer unerschöpflichen Quelle für malerische Stilleben und Tiermalerei auch in Mosaik (Abb. bei Engelmann S. 46); und der Spottlust der Alexandriner entspricht die Lust zum Zerrbilde (113 197, Abb. 131, „Salomons Urteil"). Auf eine außergewöhnlich hohe Stufe gelangt das **Bildnis**, das in Alexandrien in Wachsfarben, Tempera oder in beiden gemischt, in Pompeji meist nur in Tempera ausgeführt wird (Abb. bei Engelmann S. 52).

Nicht länger als bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts dauert diese künstlerische Tätigkeit Alexandriens. Ptolomäus VIII. verjagt um 146 die Künstler von dort, und andere hellenistische Städte fallen unter römisches Joch. So stellt Pompeji eine Art Nachblüte Alexandriens dar, mit dem es ja über Neapel und Pozzuoli in regster Verbindung stand. Nicht einmal ein Jahrhundert römischer Herrschaft konnte ihm diese hellenistische Eigenart des Wandschmuckes seiner Innenräume nehmen.

Sie beruht hier wie in Alexandria auf dem Baustoffe, dessen man sich bediente, nämlich der an der Luft getrockneten Ziegel. Die Folge dieses minderwertigen Baustoffes ist das Bestreben aller hellenistischen Städte, die Wände mit kostbaren Stoffen, Teppichen, Marmor, Mosaik, Schnitzerei zu bedecken. Für die Malerei überzieht man die Wände mit Stuck und ahmt, indem man sie mit Sockeln, Flachpfeilern und Gesimsen gliedert, den Steinbau nach. Dies ist der sogen. **erste Stil** des pompejanischen Wandschmuckes. Als dann der gebrannte Ziegel eingeführt ist (um 70—80 v. Kr.) und mit wachsendem Reichtum größere Ansprüche auftreten, malt man



Abb. 138. Steinerne Einlegarbeit aus Pompeji.

perspektivisch auf der mit glattem Stuck überzogenen Wand nachahmend Marmorbelag mit Sockeln, Gesimsen und Säulen, und schafft so den zweiten oder perspektivischen Stil. Durch Fensterrahmen blickt man ins Freie, die Wände werden mit malerischen Baugliedern eingeteilt. Ueber dem Fußboden läuft ein Gesims entlang, die Wände öffnen sich mit perspektivischen Ansichten von Häusern und Landschaften. Die Leichtigkeit der Malerei führt zum Schwelgen in Perspektiven. Die Mitte der Wand wird mit einer umrahmten Nische ausgefüllt, die ihrerseits wieder einen malerischen Ausblick ins Freie oder ein Gemälde aufnimmt, und so entstehen jene Innenräume, die durch ihren Farbenschmuck nicht bloß festlicher, sondern vor allen Dingen auch weiter erscheinen. Selbst Tafelbilder werden mit ihren zwei schließenden Türchen (die Vorläufer des Dreiblattaltars christlicher Zeit) an die Wände gemalt, als ob sie dort hingen. Das Bauliche dieser Malerei ist im Gegensatz zu den Fantastereien des vierten Stils maßvoll und verhältnismäßig.

Unter Augustus wird 30 v. Kr. auch Aegipten römische Provinz, und nun tritt neben den zweiten perspektivisch-baulichen Stil ein neuer, den man, obwohl er nur erst in Pompeji vorkommt, den augusteischen oder ägiptisierenden nennen mag. Er bildet eine Art Gegenwirkung gegen den zweiten. Die Wände erhalten ihr Recht, raumabschließend zu wirken, zurück. Aller malerische Schmuck darauf ist wieder flächenhaft geworden, zierlich und steif. Die Säulen treten nicht mehr heraus, sondern werden zu Teilen der Umrahmung der Flächen. Die Farben haben einen ernsteren Gesamtton. Die Ausführung, so trefflich sie ist, schmeckt etwas nach der zierlichen Gespreiztheit des klassischen Nachbildes während des französischen Kaisertums. Natürlich verschwinden nun die wandauflösenden Ausblicke. An ihre Stelle treten ruhige, etwas steife Gruppen, die klassisch fühlen sollen. Es ist ein vornehmer Hofstil, der nicht tiefer ins Volk dringt.

Dieses baut gleichzeitig etwa vom Jahre 50 n. Kr. mit dem augusteischen den zweiten Stil zum vierten aus und zwar so, daß es ihn mit allen Mitteln ins Fantastische übertreibt und auflöst. In hellen, oft schreienden Farben stellt man in große Landschaften fantasievolle Luftschlösser und Bauten, die mit der Wirklichkeit nichts mehr gemein haben. Als 63 n. Kr. ein Erdbeben, der Vorbote des Untergangs, der 16 Jahre später erfolgt, einen großen Teil Pompejis zerstört, ist die ne-



Abb. 139. Mosaik in Flachbildnerei.

ronische Zeit mit ihrem Hang zur Pracht und Genußsucht hereingebrochen: in diesem Sinne entwickelt sich nun der vierte Stil, der seinen anmutigsten und prächtigsten Ausdruck im Hause der Vettier findet. Was wir in später kristlicher Zeit noch an Wandmalerei in den Katakomben Neapels erhalten, ist nichts wie der ins Handwerksmäßige und Derbe entartete hellenistische Stil Pompejis.

Sehen wir uns innerhalb dieser vier Stile nach den Einzelbildern um, so wollen die meisten die Vorstellung erwecken, als seien sie wie Tafelbilder an der Wand befestigt oder vor ihr aufgestellt. Der erste Stil hat keine umständlichen Gemälde, sondern meist nur Einzelformen, Gefäße, Tiere, eine Ringergruppe oder dergleichen. Das Gleiche ist noch teilweise im zweiten Stil zu beobachten, so bei den einfarbigen Figuren in den gemalten Marmorplatten. In der späteren Zeit, als das Mittelstück mit Vorliebe mit Bildern geschmückt wird, werden diese umfangreicher. Beispiele hiervon finden wir aber weniger in Pompeji (und Neapel) als im Hause der Livia auf dem Palatin. Weitaus den größten Bilderreichtum haben der dritte und vierte Stil. Namentlich die des dritten sind auf das schärfste vom zweiten und vierten unterschieden, was freilich nur an farbigen Abbildern deutlich zu machen ist. Der ältere dritte Stil bringt noch seine Mittelbilder in der Weise des jüngeren zweiten an; später löst sich der Zusammenhang zwischen Bild und Rahmen, indem der Rahmen das ganze Bildfeld umgibt, nicht bloß das Bild, und dies wird dann im vierten Stil zur Regel, indem das dort die Wand schmückende Bauwerk, das ursprünglich nur als Bildrahmen diente, das ganze Mittelfeld hervorheben muß. Meist hat jede der vier Wände eines pompejanischen Zimmers ein solches Mittelfeld, also 3—4; daneben befinden sich je 2 Seitenfelder, die im dritten

Stil mit kleineren, manchmal eingerahmten Bildchen, Vögeln, Amoretten, Schwänen, Landschaften, Brustbildern und dergl., im vierten dagegen mit den schwebenden Gruppen zweier Figuren, meist Satirn und Bakchanten geschmückt sind (Abb. 132—136). Das Bauliche des vierten Stils endlich zeigt sich durchweg belebt von allerhand Figuren, welche die Gastgeschenke (Xenien) darstellen.

Dem Gegenstande nach regt uns am meisten der mit Kämpfen aus der Göttersage arbeitende dritte Stil an: Unerschöpflich ist der Reichtum dieser Bilder, die meist auf Stimmung und Sinnenreiz, seltener auf dramatische Bewegung zielen. Dabei ist die Zusammenstellung in einem Zimmer lediglich nach malerischen, niemals nach inhaltlichen Gesichtspunkten geordnet. Die Landschaft tritt uns in zwei Abarten entgegen. Dort wo sie als Mittelbild des dritten Stils (nicht allzu häufig) auftritt, hat sie eine hellenistische Eigenart. Dagegen entwickelt der vierte Stil eine in Italien entstandene Gattung, die von Plinius auf einen dunkeln Maler namens Sextus Tadius zurückgeführt wird. —

Noch sei schließlich kurz auf den konservativsten aller Malstile, das Mosaik, hingewiesen. Die Alexanderschlacht haben wir schon kennen gelernt; nichts anderes kommt ihm an Bedeutung gleich. Durch ausgezeichnete Ausführung erfreuen uns nach der Art der Gastgeschenke einige Stilleben mit Fischen, der Bakchusknabe auf dem Panter und vor allem der reiche Früchtekranz mit Masken (Abb. bei Engelmann S. 44). Selbst der in der Ausführung so viel rohere Haushund, der in vielen Nachahmungen ähnlich wie der Narkissos die Welt erobert hat, ist von großer Lebendigkeit. Ganze Bildwerke geben die Brettlszene (Abb. 137) und der Blick hinter die Kulissen wie auch die Filosofenschule mit Landschaft wieder, von denen das erstere durch die außerordentlich künstlerische Ausführung überrascht. Das nicht aus kleinen Steinchen, sondern aus Einlagflächen hergestellte Mosaik Satir und Bakchantin (Abb. 138), überträgt das Gefäßbild auf die Wand, und ein Mosaik aus kleinen Steinchen mit den Formen des altertümelnden Flachbildes (Abb. 139) ist ein Versuch, der aus begreiflichen Gründen keine Nachahmung gefunden hat. Die vielbewunderten Säulen dagegen sind eine Leistung, deren Farbenpracht uns mit dem Widersinn eines solchen teppichartigen Schmuckes auf den runden Flächen eines Säulenschaftes nicht zu versöhnen vermag.



Abb. 140. Hahnenkampf, Mosaik (Bajä).

Verzeichnis I.

(Die Seiten mit * haben Abbildungen.)

Verzeichnis II.

(Nach Museumsnummern geordnet.)

Anton Springer
Handbuch der Kunstgeschichte

Siebente Auflage — Vier Bände

Mit 2083 Abb. und 53 Farbendrucktafeln. — In Leinen geb. 32 M.

I. **Das Altertum.** Neu bearbeitet von Prof. Dr. A. Michaelis. 474 Seiten mit 783 Abbildungen und 8 Farbendrucken. Geb. in Leinen **9** Mark.

II. **Das Mittelalter.** Neu bearb. von Prof. Dr. Jos. Neuwirth. 460 Seiten mit 559 Abbildungen und 9 Farbendrucken. Geb. in Leinen **7** Mark.

III. **Die Renaissance in Italien.** 512 Seiten mit 519 Abbildungen und 16 Farbendrucken. Gebunden in Leinen **8** Mark.

IV. **Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.** 397 Seiten mit 425 Abbildungen und 19 Farbendrucken. Gebunden in Leinen **8** Mark.

Grenzboten: „Wir haben ein köstliches Vermächtnis des Meisters und Begründers der deutschen Kunstgeschichte vor uns, dessen sich das Laienpublikum ebenso wie die Fachgenossenschaft frenen kann . . . Die vornehme Sprache des Buches, das klare besonnene Urteil, die volle Beherrschung des unendlichen Stoffes, die meisterhafte Hervorhebung des Wichtigen, die glückliche Behandlung minder bedeutender Einzelheiten — das alles sind Eigenschaften, wie sie in solcher Vereinignng wenig Bücher zeigen. In Springers Handbuch zu lesen ist immer wieder anfs nene ein hoher Gennß."

Max Schmid
Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts

In drei Bänden. — I. Band: Bis zum Jahre 1850

23 Bogen Lex. 8° mit 262 Abbildungen und **10 farbigen Tafeln**

Preis geheftet 8 Mark, gebunden 9 Mark

Inhalt des ersten Bandes:

1. Die Kunst der romanischen Länder bis 1789; a) Frankreich, b) Italien, c) Spanien
2. Die Kunst der germanischen Länder bis 1789; a) England, b) Deutschland
3. Die französische Kunst in der Zeit der Revolution und des ersten Kaiserreiches
4. Deutscher Neu-Klassizismus
5. Englische Kunst um 1800 bis 1850
6. Französische Kunst 1815—1848
7. Deutsche Kunst 1815—1850

Das Werk ist eine wertvolle Ergänzung zu Springers Handbuch der Kunstgeschichte

Die Zeitschrift für Christliche Kunst äußert sich wie folgt: Die Sprache, in der das Buch geschrieben, ist frisch und gewandt, wie gerade das Thema sie verlangt, die Illustrationen, vorzüglich reproduziert, sind mit großer Geschicklichkeit ausgesucht.

G. Seailles

Das künstlerische Genie

Deutsche Übersetzung von **Marie Borst**

XII und 292 Seiten. Preis: Geheftet 3 **Mk.**, gebunden 4 **Mk.**

Eine eingehende, scharfsinnige, klare und anziehende Untersuchung, speziell über das künstlerische Genie.

Inhalt: Einleitung — Das Genie in der Intelligenz — Das Bild und sein Zusammenhang mit der Bewegung — Organisation der Bewegungen in ihrem Zusammenhang mit der Organisation der Bilder — Die künstlerische Konzeption — Die Ausführung des Kunstwerkes — Das Kunstwerk — Schluß.

Benedetto Croce

Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik

Theorie und Geschichte

Nach der zweiten durchgesehenen Auflage übersetzt

von **Karl Federn**

Gr. 8°. XIV und 480 Seiten. Preis geheftet 7 **Mk.**, gebunden 8 **Mk.**

Diese schon in der italienischen Fassung von der deutschen Gelehrtenwelt mit lebhaftem Beifall begrüßte Schrift des neapolitanischen Ästhetikers darf in der musterhaften Übersetzung Karl Federns auf besonderes Interesse in Deutschland rechnen. Im theoretischen Teil entwickelt der scharfsinnige Denker das Prinzip der ästhetischen Wissenschaft als die der intuitiven Erkenntnis im Gegensatz zur intellektuellen (logischen, diskursiven) und weist die Identität dieser unmittelbaren Erkenntnis mit der Kunst nach. Seine Erörterung über das Schöne, über die Metaphysik des Schönen, über die Identität zwischen Geschmack und Genie werden wahrscheinlich Meinungsäußerungen der verschiedensten Art hervorrufen; noch mehr aber wird der historische Teil, welcher die außerordentliche Belesenheit des Verfassers erkennen läßt, zur Diskussion anreizen. Allenthalben legt der Kenner der tausend Meinungen über das Schöne und die verwandten Gebiete die kritische Sonde an und spricht ein oft scharfes Urteil unverhohlen aus.